rebeca

revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual

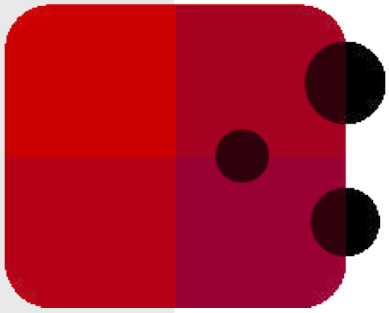
Dossiê

Cinema e Audiovisual na primeira década de 2000

Entrevista

Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro

janeiro-junho 2012 | ano 1 | número 1



Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Publicação da Socine - Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Semestral – primeiro semestre de 2012

1. Comunicação 2. Cinema 3. Documentário 4. Cinema brasileiro 5. Cinema internacional 6. Audiovisual

CDD – 21.ed. – 302.2

A Rebeca - revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual, é editada pela Socine, publica artigos, entrevistas, resenhas e trabalhos criativos inéditos de doutores e doutorandos nas áreas de cinema e audiovisual. - A Rebeca é uma revista acadêmica com periodicidade semestral

Site

http://www.socine.org.br/rebeca

E-mail

rebeca@socine.org.br

Período

janeiro-junho de 2012

Foto da capa

baseado em cenas de Santiago (João Moreira Salles), Jogo de Cena (Eduardo Coutinho), Do outro lado do rio (Lucas Bambozzi) e Serras da desordem (Andrea Tonacci)

Projeto gráfico

Paula Paschoalick

Assistência editorial

Paula Paschoalick

Revisão

Marcos Visnardi

Tradução

Daniel Serravalle de Sá

rebeca

Socine

Diretoria

Maria Dora Mourão (USP) – Presidente

Anelise R. Corseuil (UFSC) – Vice-Presidente

Mauricio R. Gonçalves (Senac) – Tesoureiro

Alessandra Brandão (UNISUL) – Secretária

Conselho Deliberativo

Adalberto Müller (UFF)

André Brasil (UFMG)

Andréa França (PUC-RJ)

Consuelo Lins (UFRJ)

Gabriela M. Ramos de Almeida(UFRGS) - discente

João Guilherme Barone (PUC-RS)

Josette Monzani (UFSCar)

Laura Cánepa (UAM)

Lisandro Nogueira (UFG)

Luiz Antonio Mousinho (UFPB)

Mariana Baltar (UFF)

Ramayana Lira (UNISUL)

Reinaldo Cardenuto Filho (USP) - discente

Rodrigo Carreiro (UFPE)

Rosana de Lima Soares (USP)

Rubens Machado Júnior (USP)

Sheila Schvarzman (UAM

Comitê Científico

Angela Prysthon (UFPE)

Bernadette Lyra (UAM)

César Guimarães (UFMG)

José Gatti (UTP/UFSC/SENAC)

João Luiz Vieira (UFF)

Miguel Pereira (PUC-RJ)

Secretária e Webmaster

Paula Paschoalick

Rebeca

Editora Chefe

Anelise R. Corseuil

Editores Executivos

João Guilherme Barone - Seção Dossiê

Laura Cánepa - Seção Temáticas Livres

André Piero Gatti - Seção Entrevistas

Alexandre Figueirôa – Seção Resenhas e Traduções

Rubens Machado Jr. - Seção Fora de Quadro

Conselho Editorial

Afrânio Mendes Catani

Ana Isabel Soares

Bernadette Lyra

Catherine L. Benamou

Cecilia Sayad

João Luiz Vieira

José Gatti

Randal Johnson

Rosana Soares

Stephanie Dennison

Conselho Consultivo

Anna McCarthy

Arthur Autram F. de Sá Neto

Carlos Roberto de Souza

Consuelo Lins

Ella Shohat

Fernão Pessoa Ramos

Ismail Xavier

Lauro Zavala

Lúcia Nagib

María De La Cruz Castro Ricalde

Oliver Fahle

Robert Burgoyne

Robert Stam

Susana de Sousa Dias

Tamara Falicov

rebeca

Sumário

pág. 10 — Apresentação

Dossiê

pág. 16 — A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles
Fernão Pessoa Ramos

pág. 54 — A invenção do Lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo
Andréa França Martins

pág. 72 — Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latinoamericano na virada do século XXI
Alessandra Brandão

Temáticas livres

pág. 100 — Entre deuses e mortais: a arte de contar histórias em *Santo forte*
Ceiça Ferreira

pág. 126 — *Inocência*: o livro de Taunay e o filme de Walter Lima Júnior
Cesar A. Zamberlan

pág. 142 — *Exu-Piá*, uma outra visão de *Macunaíma*
Elizabeth Maria Mendonça Real

pág. 156 — A tessitura dialógica em *Eu me lembro*, de Edgard Navarro
Marinyze Prates de Oliveira

pág. 172 — Afinal, o que é "*cine imperfecto*"? Uma análise das ideias de García Espinosa
Fabian Nuñes

pág. 195 — Processos metafóricos de emolduração no cinema e nas mídias digitais
Mariana Tavernari

pág. 218 — Era uma vez... a revolução: a trajetória de Sergio Leone nas páginas da *Cahiers du Cinéma*
Rodrigo Carreiro

pág. 245 — *Le Journal d'une Femme de Chambre*: Mirbeau Renoir Buñuel
Francisco Villena

Entrevista

pág. 264 Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro
Arthur Autran

Resenhas

pág. 282 *Salve o cinema II* – um apelo e uma louvação em nome da arte cinematográfica
Claúdio Bezerra

pág. 288 Novos itinerários para uma história do cinema no Brasil
Luis Alberto Rocha Melo

pág. 296 Latinidades comparativas
Mariana Baltar

Fora de quadro

pág. 302 Brasil
Vinicius Dantas

pág. 303 Meditações sobre as ruínas: uma conversa sobre o cinema brasileiro hoje [*Os Residentes*]
Tiago Mata Machado e Francis Vogner dos Reis

pág. 336 Festival do cinema brasileiro
Jaguar

pág. 337 O não dito: *O Desprezo* e *Filme Socialismo*, de Godard
Gabriela Wondracek Linck

pág. 345 *Match Point* e o jogo dos gêneros (ou o papelão das artes)
Aírton Paschoa

pág. 359 Plano
Fabrício Corsaletti

rebeca

Contents

page 10 — Presentation

Special section

page 16 — The *mise-en-scène* of the documentary: Eduardo Coutinho and João Salles
Fernão Pessoa Ramos

page 54 — The invention of Place by contemporary Brazilian cinema
Andréa França Martins

page 72 — Travels, passages, wanderings: notes on some Latin American film at the turn of the twenty-first century
Alessandra Brandão

General articles

page 100 — Between gods and mortals: the art of telling stories in *Santo forte*
Ceiça Ferreira

page 126 — *Inocência:* Taunay'snovel and Walter Lima Junior's film
Cesar A. Zamberlan

page 142 — *Exu-Piá*, another view of Macunaíma
Elizabeth Maria Mendonça Real

page 156 — The dialogical texture in Edgard Navarro's *Eu Me Lembro*
Marinyze Prates de Oliveira

page 172 — After all, what is "*cine imperfecto*"? An analysis of García Espinosa's ideas
Fabian Nuñes

page 195 — Metaphorical processes of framing in film and digital media
Mariana Tavernari

page 218 — Once upon a time... the revolution: the trajectory of Sergio Leone in the pages of *Cahiers du Cinéma*
Rodrigo Carreiro

page 245 — *Le Journal d'une Femme de Chambre*: Mirbeau Renoir Buñuel
Francisco Villena

Interview

page 264 Gustavo Dahl: Visions on a Trajectory of Brazilian Cinema
Arthur Autran

Reviews

page 282 *Save the Cinema II* - an appeal and a praise in the name of film art
Claúdio Bezerra

page 288 New itineraries for a cinema history in Brazil
Luis Alberto Rocha Melo

page 296 Comparative Latinity
Mariana Baltar

Out of frame

page 302 Brasil
Vinicius Dantas

page 303 Meditation on ruins: talking about Brazilian contemporary cinema [*The residentes*]
Tiago Mata Machado e Francis Vogner dos Reis

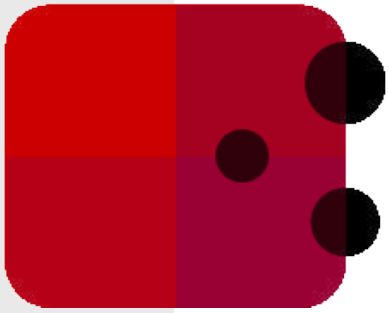
page 336 Brazilian film festival
Jaguar

page 337 The unsaid: *Contempt* and *Film Socialisme*, Godard
Gabriela Wondracek Linck

page 345 *Match Point* and the game of genre (or the deceit of the arts)
Aírton Paschoa

page 359 Shot
Fabrício Corsaletti

rebeca



APRESENTAÇÃO

A Socine, Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, tem acompanhado o crescimento exponencial dos estudos da área de cinema e audiovisual nestes últimos 16 anos, desde sua criação, em 1996. Em nossos congressos anuais, as transformações da área em termos de pesquisa, produção, formas de divulgação e impacto em contextos socioculturais diferenciados, tanto em nível nacional como estrangeiro, têm sido amplamente debatidas. Tendo em vista as mudanças que se apresentam neste século XXI e a consequente necessidade de intensificarmos os debates teórico-críticos entre pesquisadores da área de Estudos de Cinema e do Audiovisual, lançamos o número 1 da Rebeca – Revista Brasileira de Estudos de Cinema e do Audiovisual, revista *on-line* semestral que vem abrir mais um espaço para reflexões e trocas de ideias, visando à publicação de trabalhos não apenas acadêmicos, mas também de cunho cultural abrangente, criativo, e que possibilitem dar visibilidade a questões relevantes da área em contextos socioculturais dinâmicos. Em seu primeiro volume, Rebeca reúne o trabalho de pesquisadores do Brasil e do exterior, com visibilidade nos meios acadêmico e institucional e nos novos espaços intermidiáticos que a área ocupa – espaços não institucionalizados, reforçados também pela expansão da cultura digital, cursos livres, produções culturais cada vez mais globalizadas e interconectadas.

Rebeca conta com cinco seções: Dossiê, Temas Livres, Entrevistas, Fora de Quadro e Resenhas e Traduções. Nesta primeira edição, a proposta inicial foi a organização de um dossiê a partir de uma periodização, compreendendo

a primeira década dos anos 2000. Durante o processo editorial, entretanto, consideramos a qualidade de artigos que não haviam sido direcionados para a seção, mas que ofereciam excelente material para um painel dos mais relevantes, contemplando abordagens atuais tanto sobre o cinema brasileiro como o latino-americano. Selecionamos três artigos que inauguram com brilhantismo os dossiês da Rebeca. Ao analisar a mise-en-scène no documentário, Fernão Pessoa Ramos faz um mergulho profundo no estilo e na obra de João Moreira Salles (*Santiago*) e Eduardo Coutinho (*Jogo de cena*), autores que figuram entre os grandes expoentes do cinema documental brasileiro, cujas obras marcaram de maneira absoluta os anos 2000. Andrea França lança seu olhar aguçado para o cinema brasileiro contemporâneo, analisando um conjunto de filmes que explora a experiência de estar, habitar e passar pelas fronteiras do país para pensar a ocorrência de uma relação forte entre corpo, câmera e espaço. Completa o dossiê, com precisão cirúrgica, o artigo de Alessandra Brandão voltado para um mapeamento das narrativas de viagem e das políticas do deslocamento que aparecem de forma significativa no cinema latino-americano na passagem do século XX para o século XXI.

A seção de Temas Livres da Rebeca manteve a tendência à pluralidade de temas e abordagens que é característica dos encontros e publicações da Socine. O conjunto de artigos aborda tanto o cinema nacional quanto o cinema estrangeiro, com variados recortes teóricos e analíticos. Ceiça Ferreira, Cesar Zamberlan, Elizabeth Mendonça e Marinyze Prates de Oliveira debruçam-se sobre filmes brasileiros em análises fílmicas que estabelecem diferentes relações entre o cinema e a literatura e cultura nacionais. O trabalho de Fabian Nuñes tece considerações sobre a produção do cineasta e ensaísta cubano Julio García Espinosa. Já Mariana Tavernari trabalha com os processos metafóricos de emolduração no cinema e nas mídias digitais, enquanto Rodrigo Carreiro traz um estudo de recepção crítica dos filmes de Sergio Leone nos Cahiers du Cinéma. Como contribuição em língua estrangeira, Francisco Villena traz

uma análise das adaptações de Jean Renoir e Luis Buñuel da novela Le journal d'une femme de chambre, de Octave Mirbeau. Esse conjunto de artigos reforça a certeza da importância do espaço aberto por Rebeca para a produção e circulação de pesquisas sobre cinema e audiovisual no Brasil.

Uma seção de Entrevistas em uma revista acadêmica nos remete à questão de seu real sentido. Em parte, isso se deve à banalização das entrevistas no mundo contemporâneo. É possível também estabelecer um paralelo entre a entrevista captada para que posteriormente venha a ser um texto e os filmes do cinema direto e do cinema-verdade, consagradores da entrevista/depoimento como método e objeto fílmico, e o enorme conjunto de "atrações" televisivas que instrumentalizam a*d nauseam* o recurso da entrevista. A recorrência da entrevista alcançou um alto grau de banalização na sociedade moderna, visto que virou um método recorrente, para além dos programas jornalísticos e de entretenimento leve televisivos, também na mídia escrita, que a usa rotineiramente. O paroxismo dessa realidade pode ser encontrado no produto-gênero *reality-show.* Essa situação nos leva a crer que os meios de comunicação esvaziaram um possível caráter "revelatório baziniano" que a entrevista poderia suprir, como acontece em vários filmes de Eduardo Coutinho, por exemplo.

Apresentamos neste volume a entrevista concedida por Gustavo Dahl a Arthur Autran, intitulada "Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro". Gustavo Dahl (1938-2011) foi um importante pensador do cinema brasileiro nos últimos 50 anos. Além disso, Dahl também se revelou um integrante da geração do Cinema Novo. Tanto a sua trajetória pessoal quanto a profissional se alicerçaram em uma carreira que transitou entre a crítica, a produção, a distribuição e a política do audiovisual nacional.

Neste primeiro número da Rebeca, a seção Resenhas e Traduções apresenta comentários sobre três coletâneas lançadas no país recentemente, mostrando a vitalidade e a expansão dos estudos cinematográficos nos dias atuais. O

primeiro texto é de autoria de Cláudio Bezerra, sobre o livro *Salve o cinema II*, organizado por Fabio Henrique Nunes e Taiza Mara Rauen, editado pela Editora Univille e segundo volume do projeto Salve o Cinema. Temos ainda a resenha de Luis Alberto Rocha Melo do livro *Viagem ao cinema silencioso*, com 11 textos organizados por Samuel Paiva e Sheila Schvarzman, cujo destaque é uma revisão historiográfica dos estudos sobre cinema silencioso no Brasil; e, por fim, os comentários de Mariana Baltar sobre o livro *Brasil-México: aproximações cinematográficas*, organizado por Tunico Amancio e Marina Cavalcanti, obra que reúne 11 artigos de pesquisadores brasileiros e mexicanos, ressaltando o crescente intercâmbio entre estudiosos do cinema nos países latino-americanos.

A seção Fora de Quadro parte da ideia de que a história da reflexão e da crítica em cinema e audiovisual está longe de se realizar apenas por ensaios especializados e estudos acadêmicos, ou mesmo pelas convencionais colunas de críticos do periodismo eletrônico ou impresso. Cronistas, ilustradores, chargistas, poetas, humoristas, escritores e artistas diversos, com frequência, enriquecem o debate sobre a produção audiovisual de modo inspirador. Íamos esquecendo os cineastas – sim, os realizadores! Todos sabem que o cinema reflete e critica o próprio cinema, e o audiovisual vive se autocriticando, mesmo quando não pretende fazê-lo. Em outras palavras, isso ocorre não só quando as imagens em movimento falam de cinema, quando abordam o campo audiovisual tematicamente, mas ainda quando isso parece não estar em pauta. Por exemplo, poucos se dirigiram à chanchada para diminuí-la, como tanto se fez até os anos 1960, depois de ver, no fim dessa década, filmes como *O bandido da luz vermelha* ou *Macunaíma*. A chanchada só seria revalorizada por críticos ou historiadores bem depois, já nos anos 1970 e 1980. A sessão destina-se à tentativa de ampliar os meios e procedimentos da reflexão sobre cinema e audiovisual. Essa reflexão hoje sofre, de par com sua expansão, uma relativa limitação no que se refere tanto ao material analisado (além das obras audiovisuais, as tradicionais referências bibliográficas de teoria, crítica, ou

ainda a entrevista) quanto aos estilos de discurso praticados em nossos próprios textos habituais, cada vez mais padronizados em suas linguagens menos inventivas e menos capazes de dar conta da riqueza inspirada pelo material estudado. Nesse sentido, buscamos a diversificação de um outro olhar sobre o cinema, apresentando aqui os trabalhos de Vinicius Dantas "Brasil", Tiago Mata Machado e Francis Vogner dos Reis "Meditações sobre as ruínas: uma conversa sobre o cinema brasileiro hoje (Os Residentes)", Jaguar "Festival do cinema brasileiro", Gabriela Wondracek Linck "O não dito [*O Desprezo* e *Filme Socialismo*, de Godard]", Aírton Paschoa "*Match Point* e o jogo dos gêneros (ou o papelão das artes)" e Fabrício Corsaletti "Plano".

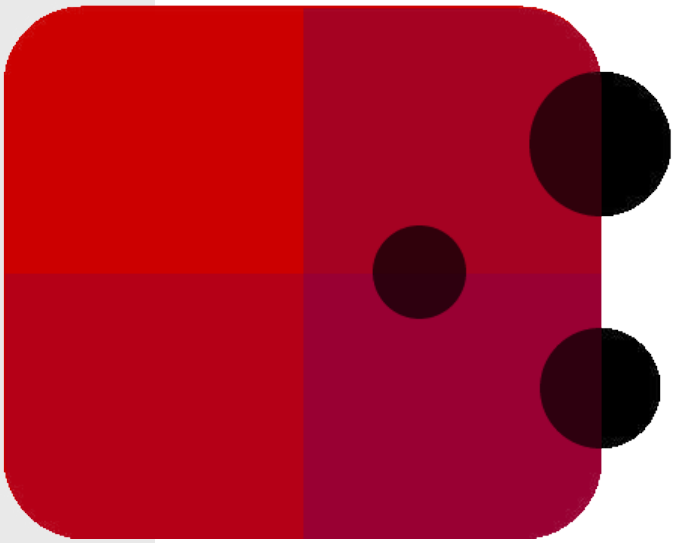
O volume apresenta-se assim como mais um canal de publicações, debates e circulação de ideias, apresentando-se como um novo espaço aos Estudos de Cinema e do Audiovisual em suas várias vertentes. Agradecemos o apoio incondicional da atual diretoria da Socine, representada pela Profa. Dra. Maria Dora Mourão, e a todos os colegas e amigos que, de várias formas, seja na elaboração do projeto da revista ou como pareceristas, membros do conselho consultivo e editorial, diagramadores, secretária, revisores, nos ajudaram a consolidar a publicação da Rebeca. Nosso agradecimento especial aos autores dos textos aqui reunidos, pela confiança em nosso trabalho.

Desejamos a todos uma boa e produtiva leitura.

Os Editores

Anelise R. Corseuil – Editora Chefe; João Guilherme Barone – Seção Dossiê; Laura Cánepa – Seção Temas Livres; André Piero Gatti – Seção Entrevistas; Alexandre Figueirôa – Seção Resenhas e Traduções; Rubens Machado Jr. – Seção Fora de Quadro.

rebeca



DOSSIÊ

rebeca

A *mise-en-scène* do documentário: Eduardo Coutinho e João Moreira Salles

Fernão Pessoa Ramos[1]

1. Professor titular do Departamento de Cinema/Inst.de Artes/UNICAMP. Ex-presidente da Socine (1996/2000). Autor de *A Imagem-Câmera* (Papirus, 2012); *Enciclopédia do Cinema Brasileiro* (Ed. Senac, 2012); *Mas Afinal, o que é mesmo documentário?* (Ed. Senac, 2008); *Cinema Marginal:* a representação em seu limite (Brasiliense, 1987); *Teoria Contemporânea do Cinema* (Ed. Senac 2004). E-mail: ramos.fernao@terra.com.br

Resumo

Neste ensaio abordaremos dois documentários recentes dos diretores brasileiros João Moreira Salles (*Santiago*) e Eduardo Coutinho (*Jogo de cena*). Buscamos desenvolver uma análise inspirada na metodologia fenomenológica, colocando ênfase na relação entre o sujeito que sustenta a câmera na tomada (sujeito-da-câmera) e o mundo que a ele se oferece, abrindo-se, pelo seu corpo, ao espectador. Denominamos de encenação essa relação entre o mundo (com pessoas agindo e coisas) e o sujeito que encarna a máquina-câmera. A *mise-en-scène* designa o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõem a cena e sua futura disposição narrativa (em planos). Olhando para a história do documentário, podemos notar duas variantes estruturais na ação das pessoas para o sujeito-da-câmera: 1) chamamos de encenação-construída a ação ou expressão que é preparada, de modo anterior, pelo sujeito-da-câmera; 2) chamamos de encenação-direta a ação para a câmera solta no mundo, sem uma flexibilização direta pelo sujeito-da-câmera. No caso de um primeiro plano de encenação-direta, a indeterminação da ação é a própria fisionomia, conformando-se em afeto ou *afecção*. Em *Jogo de cena* estão dispostas diversas modalidades de encenação que interagem entre si, articulando-se em um corte desconstrutivo. Em *Santiago*, duas modalidades históricas do encenar contrapõem-se, num movimento animado pela má-consciência.

Palavras-chave

cinema, documentário, encenação, Eduardo Coutinho, João Moreira Salles

Abstract

In this essay we will examine two recent documentaries by Brazilian directors João Moreira Salles (*Santiago*) and Eduardo Coutinho (*Jogo de Cena*). The analysis of the films will draw upon phenomenological methodology, emphasizing the relationship between the subject holding the camera in the take and the world that reveals itself to him, which opens itself through his body (subject-of-the-camera) to the spectator. We use the term staging (reenactment) to describe this relationship between the world (which includes objects and people in motion) and the subject which embodies the camera machine. *Mise-en-scène* denotes the way *staging* is set in the take, including the material aspects that comprise the scene and its future narrative arrangement (in shots). Looking at the history of documentary film, we can see two structural variants of action in the take to the subject-of-the-camera. We will call *constructed stagingany* action or expression that has been prepared by the cameraman beforehand. The free action occurring in front of a camera, without direct involvement or direction from the subject-of-the-camera, will be called direct *staging*. In the case of a close-up through *direct staging* the uncertainty of the action is the physiognomy in itself, which figures affect or *affection*. In *Jogo de Cena*, Coutinho uses a variety of *staging* techniques which are combined in a deconstructivist way. In *Santiago*, Salles contrasts two historical types of *staging* in a movement driven by remorse.

Keywords

cinema, documentary, staging, Eduardo Coutinho, João Moreira Salles

O conceito de *mise-en-scène* possui ampla bibliografia no cinema de ficção, mas ocupa espaço paralelo na teoria do documentário. De origem francesa, o termo aparece nos escritos sobre cinema a partir dos anos 1950, tentando circunscrever a especificidade cinematográfica. As definições do que é *mise-en-scène* variam ao longo da história. Recentemente, dois livros sobre o tema foram escritos por figuras centrais do pensamento em cinema: Jacques Aumont (2006) e David Bordwell (2005). Encontramos em Aumont um amplo retrospecto da evolução da *mise-en-scène* na história do cinema, recuperando o pensamento francofônico sobre o assunto. Bordwell segue trilha própria, privilegiando o leque conceitual do termo para avançar a análise sobre o espaço fílmico.

O conceito de *mise-en-scène* deve muito ao olhar de André Bazin, mas desemboca em seu sentido contemporâneo através da geração *Nouvelle Vague*, quando ela ainda exercia crítica de cinema (os hitchcocko-hawksianos), e dos cinéfilos chamados macmahonianos (Michel Mourlet, Pierre Rissient, Jacques Lourcelles). São eles que abrem os olhos de espectadores iniciados para uma visão estilística do cinema que vai além da elegia do "cinema puro" das vanguardas dos anos 1920 ou da montagem construtivista soviética. A noção de *mise-en-scène* pode ser entendida de modo amplo, mas um ponto deve ser realçado: os procedimentos de montagem, que definiram a essência da nova arte na primeira metade do século XX, encontram-se, agora, em segundo plano. No universo valorizado pela *mise-en-scène* (a constituição cênica espacial), o movimento e a expressão dos corpos em cena têm destaque. Em um livro-chave para esse debate, *Sur un Art Ignoré*, Michel Mourlet (2008) descreve a *mise-en-scène* enquanto "*mise-en-place*" de "atores e objetos em seus deslocamentos no interior do quadro", frisando que a distribuição plástica/espacial de seres e de coisas deve "exprimir tudo". Para Mourlet, o âmago

da *mise-en-scène* está nas "atitudes e reflexos corporais dos atores", ou, em outras palavras, "na sintonia de um gesto com seu espaço". Se esse é o âmago da *mise-en-scène* no cinema, qual seria o campo da cena no documentário? Vejamos, mais de perto, como abordar essa questão.

No coração da encenação cinematográfica estão a noção de ação de um corpo e o que caracteriza essa ação em cena: seu movimento e sua expressão. A ação, na forma da imagem-câmera, é trabalhada dentro do quadro composto pelo molde da máquina que chamamos câmera. Se o primeiro elemento a chamar a atenção nesse "molde" imagético é a forma perspectiva, o que lhe dá absoluta singularidade no universo das imagens é a circunstância da tomada. A encenação cinematográfica é inteiramente determinada pela dimensão da tomada da imagem, em seu modo particular de lançar-se, pela circunstância do transcorrer, para a fruição do espectador. Ao afirmarmos que a cena fílmica é composta primordialmente pela ação na tomada, abordamos a noção de *mise-en-scène* em sua veia mais profícua. A questão que se coloca é: no que a imagem, pelo fato de ser mediada pela câmera, transfigura a ação que transcorre na cena? Responder a isso significa realçar a camada do estilo cinematográfico propriamente, localizando elementos essenciais que definem a encenação em seu núcleo – a começar pela dimensão particular do espaço que, quando figurado em imagem-câmera, interage de dentro para fora do campo, e de fora do campo para dentro da cena. Ao centrarmos a noção de *mise-en-scène* nos parâmetros imagético-sonoros delimitados pela fôrma da máquina-câmera (falamos em uma *cena-câmera*), é necessário enfatizar o corpo em vida, a carne viva, que encarna necessariamente a ação cênica, constituindo o coração da encenação cinematográfica no tempo presente. Mencionamos os elementos de estilo que emolduram a ação: a fotografia, o figurino, o cenário, o estúdio, a locação, o enquadramento, a movimentação da câmera, a profundidade do campo cênico, o espaço fora de campo, a decupagem da ação. Mas podemos ir além e definir a especificidade da cena fílmica/documentária na lide com o

sujeito (pessoa ou ator) que vive, enquanto sustenta a ação na tomada presente: espécie de carimbo de sua fisionomia e de seus gestos que o rosto e a expressão dos afetos evidencia, conformando a encenação propriamente.

A tomada e o sujeito-da-câmera

A imagem-câmera fílmica tem por característica ser constituída ao se conformar em um tipo de figuração do mundo que chamamos tomada. A tomada estrutura um movimento de figuração que é singular à imagem-câmera e que outras imagens não possuem: é composta pela ação do corpo em movimento e por sua expressão. Definiremos como "expressão" a figuração de afetos pelo ator/personalidade que age na circunstância da tomada. A expressão é significada pelo corpo por meio do olhar, da composição fisionômica e dos gestos. A "ação" é movimento no mundo. Ação e expressão constituem o núcleo dos procedimentos que caracterizam a encenação fílmica e sua *mise-en-scène*. É aí que bate o coração da cena cinematográfica e de sua narrativa. A ação do corpo na tomada e a expressão de seu afeto pela fisionomia e pelo gestual constituem o umbigo da especificidade da encenação documentária que se constela concretamente (se afigura) no tempo presente, no transcorrer do presente enquanto franja de um acontecer. É nas especificidades do movimento e da expressão do corpo em cena, nas diversas modalidades de interação com o sujeito que sustenta a câmera, que recortaremos o conceito de *mise-en-scène* para articulá-lo ao campo documentário. É na ação do corpo em cena, do corpo-sujeito da tomada (para e pela câmera, lançando-se, enquanto imagem futura, ao espectador e sendo por ele determinado), que iremos atingir o coração da *mise-en-scène* para fazê-lo pulsar dentro da estilística documentária.[2]

2. Na bibliografia anglo-saxã, Vivian Sobchack é quem leva mais adiante a análise do olhar e do corpo, enquanto ação cinematográfica, na direção de uma fenomenologia da tomada em sua abertura para o mundo. Nesse sentido, podemos destacar a densa análise de *The Address of the Eye* (SOBCHACK, 1992) e os belos *insights* contidos em *Carnal Thoughts: embodiment and moving image culture* (Berkeley:

Estamos nos referindo ao modo pelo qual o corpo do ator, ou da pessoa/personagem, encarna a ação e ocupa o espaço na forma de argumento documentário (ou expressão lírica documentária). A figuração do corpo pela ação fílmica constitui, em seu âmago, a noção de *mise-en-scène*. O estilo é o movimento/expressão com o qual o corpo encarna ação e afeto. Essa "encarnação" interage ativamente com a dimensão presencial do(s) sujeito(s) que sustenta(m) a câmera no mundo, na situação de tomada, e que, em geral, está fora do campo da cena que a tomada constrói. O corpo que encena encena para alguém. Encena para um espectador futuro (e essa dimensão ancora a tomada), mas também para um sujeito que o encara face a face, um sujeito que chamarei de *sujeito-da--câmera*.O sujeito-da-câmera tem corpo e está vivo. O sujeito-da-câmera surge transfigurado pela máquina-câmera que o abriga junto de si, incorporado a seu modo de ser para o mundo e para o ator/pessoa. O sujeito-da-câmera funciona como a boca de um funil que, ao fundar a tomada, puxa o mundo para o espectador ao ser determinado por sua presença futura. A presença do sujeito-da-câmera funda a tomada, ao transformar ação em encenação. Não se constitui propriamente em indivíduo físico, mas incorpora a máquina que sustenta no corpo e também a equipe que o faz existir como imagem cinematográfica. O sujeito-da-câmera é a máquina, mas também tem corpo, e é com esse corpo (ou esses corpos) que a ação, transformada em encenação, vai interagir. O sujeito-da-câmera tem carne e vive no presente. A tomada que ele funda transcorre. O sujeito-da-câmera estampa, ao se oferecer na tomada, além de si mesmo, o espectador. O espectador vem pintado em sua face e exala de seu corpo. O ator/personagem da tomada, ao olhar para o sujeito-da-câmera, vê a expressão da figura que dirige suas ações, mas vê também, sobreposto nele, o espectador. O espectador está lá, bem grande no olho humano do sujeito-da-câmera e no olho mecânico da câmera. A tomada, com seus corpos e objetos, lança-se para o espectador e é inteiramente determinada por esse lançamento.

University of California Press, 2004).

Já o espectador lança-se para a circunstância da tomada em um movimento cuja descrição escapa ao âmbito deste artigo. A imagem-câmera traz em si o mundo da tomada e o faz transparecer de um modo que outras imagens (como a imagem pictórica) não fazem. A imagem-câmera é transparente e o espectador vê o mundo da tomada através dela, na forma que se afigura. O sujeito-da-câmera faz valer a figuração do mundo na tomada, medindo (compondo) sua forma para a fruição espectatorial futura. A dimensão da fruição futura pesa na tomada e determina procedimentos diversos de encenação. A singularidade da imagem-câmera, da imagem do cinema, está na dimensão da tomada e no movimento de "lançar-se para" que sua *mise-en-scène* instaura.

As personagens e a encenação

O corpo do ator, ou da pessoa, carrega uma camada de densidade psíquica que chamamos "personalidade". Conforme a densidade aumenta na atuação face à câmera, a camada da personalidade condensa-se, destaca-se, e afirma-se em *personagem*. O cinema documentário contemporâneo possui particular atração pela camada de gordura da atuação que exala do corpo exibindo-se, mostrando-se, para o sujeito-da-câmera. Descobrir uma personalidade fotogênica significa encontrar uma personagem que saiba interagir com a circunstância da tomada e sustentar o afeto por meio do olhar lançado, pela câmera, para o espectador; alguém que possua uma história de vida que embase esse olhar pela fala e pelos gestos, dando corpo à trama ou à enunciação assertiva. Densa de personalidade, a personagem move-se, age, atravessa a cena fílmica. O outro corpo (aquele que sustenta a câmera e está atrás dela) irá comutar criativamente sua expressão de sujeito da câmera pela expressão do corpo/personagem que encena à sua frente, encarnando uma personalidade. Personalidade que não é a da sua pessoa em si, nem existe somente para o sujeito-da-câmera: é a de uma personagem que surge na tomada, transfigurada pela alquimia da representação que envolve a

máquina-câmera, enquanto é lançada para o espectador. A esta comutação, no cinema de ficção, chamamos direção de atores.

No caso do documentário (pelo menos desde *Nanook, o esquimó*), a personalidade que o olhar, pela alquimia da fotogenia, exala para o sujeito-da-câmera, faz parte integrante da criação autoral. Seja dentro de uma direção mais incisiva, seja por meio da presença recuada do diretor, seja pela simpatia sutil de um sorriso, ou de um levantar de sobrancelha, a direção de cena voltada para a figuração da personalidade percorre a história do documentário.

O olhar (o olho do corpo, propriamente) marca uma forma expressiva recorrente na estilística cinematográfica. Ao pensarmos a *mise-en-scène* enquanto forma cinematográfica do movimento de corpos em cena devemos estabelecer a distinção, extrema, entre o ser que sustenta uma personagem numa trama construída para ser encarnada e o ser que ordinariamente está no mundo, propondo-se ocasionalmente agir para a câmera. Como expressar, no cinema documentário, a "encarnação" de uma personagem? No caso da ficção, temos um termo bem preciso para descrever essa operação: trata-se do trabalho daquele que chamamos ator, ao qual damos o nome de "interpretação". O documentário, no entanto, pouco trabalha com atores profissionais. Nunca desenvolveu um estilo, ou uma produção mais ampla, para aproveitar seu trabalho. A tradição documentária nunca sentiu necessidade de um *star-system*. Por outro lado, no documentário, o corpo, dotado de personalidade, composto em personagem, não é um corpo qualquer, em seu modo de ser espontâneo no mundo. A densidade estilística da encenação documentária distingue-se facilmente da imagem-qualquer de câmeras de segurança. A diferença está no corpo denso do sujeito-da-câmera, existindo através de 'si', câmera, para o mundo e para a personagem. A diferença está na comutação entre esse 'si' do sujeito-da-câmera e a ação do corpo que se oferece para o espectador futuro, através do 'si' da câmera.

O documentário trabalha bastante com atores naturais, pessoas comuns, que não são profissionais em expressar personalidades outras que si próprio. A presença da câmera, no entanto, pode transtornar seu jeito (e sua personalidade) de ser no mundo, constituindo uma primeira modalidade de atuação: eu sou eu mesmo em face do sujeito que sustenta a câmera, mas sua presença me transtorna, transtorna alguns traços da expressão de meus afetos, e eu viro personagem. Chamarei este tipo de atuação de *encenação-direta*. No entanto, enquanto pessoa no mundo, também posso ser convidada a incorporar a personalidade de um amigo, de um vizinho ou de um desconhecido. Apesar de não ser ator, conheço o universo da personalidade que devo interpretar e aceito a proposta. Chamarei este outro tipo de encenação, bastante comum na história do documentário (cito o exemplo do trio "familiar" de *O homem de Aran*, ou os "carteiros" de *Night Mail*), de *encenação-construída*.

Para pensarmos a cena documentária deveremos ampliar semanticamente a noção de "cena", fazendo-a caber em estruturas que nem sempre foram caracterizadas como próximas do conceito de *mise-en-scène*. A cena composta por cenário, figurinos e estúdio compõe uma parcela considerável da tradição documentária, mas não está localizada, por assim dizer, no centro de sua estilística, como ocorre no cinema de ficção. Devemos reconhecer que a exuberância estilística da *mise-en-scène* do cinema de ficção não é repetida na tradição documentária, constituindo-se a partir de outras variáveis. Ao pensarmos a encenação documentária em seu núcleo criativo, nos deparamos com a movimentação do corpo na cena da tomada (sendo designada por este termo a circunstância da presença da câmera, e do sujeito que a sustenta, no mundo e na vida). O documentário é a forma narrativa privilegiada da tomada, no presente. É sob a forma de uma presença que a tomada cinematográfica consegue fincar seu gancho no transcorrer e abri-lo, como abrimos a uma

lata, constituindo, na dilatação da abertura, o corte narrativo.[3] Nela caminha a estilística da encenação documentária, em seus diferentes formatos históricos. Quando a encenação na tomada é explorada estilisticamente em sua radical indeterminação, liga-se umbilicalmente ao transcorrer do mundo no presente, em sua tensão de futuro ambíguo e indeterminado. A ação que explora a circunstância indeterminada da tomada ocorre sob a forma da encenação-direta, ou da *encena-ação/afecção*. Quando a encenação documentária for refratária à indeterminação do tempo presente na tomada, quando trabalhar, por exemplo, com a encenação em estúdios, decupada em planos prévios por roteiro, a chamaremos de encenação-construída. Os dois tipos de *mise-en-scène* documentária, a encenação-direta e a encenação-construída, constituem as formas privilegiadas da estilística narrativa documentária, com modalidades intermediárias diversas. Conforme o sujeito-da-câmera relaciona-se com o que lhe é exterior – o mundo da tomada – constela-se um tipo narrativo documentário que traz em si uma forma de encenação, isto é, uma forma determinada de estar no mundo para o sujeito-da-câmera, lançando-se para o espectador.

Podemos localizar esses tipos gerais, sem muito esforço, na tradição documentária. No chamado documentário clássico, anterior aos anos 1960, e no documentário contemporâneo, exibido em redes de televisão a cabo, predomina a encenação-construída. No documentário chamado de direto ou verdade, em sua vertente moderna, temos a predominância da encenação-direta, aberta à indeterminação do transcorrer, em interação à qual constrói seu estilo. Estas são determinantes estruturais amplas, que devem servir apenas para nos situar numa totalidade plena de nuanças. As duas formas de encenação na tomada interagem entre si e não são excludentes (pelo contrário). Se sua eclosão pode ser determinada historicamente, elas estão longe de ser estáticas ou se restringir a um período de tempo. O importante está em reconhecermos sua validade

3. Interessante abordagem da relação entre narrativa e acontecer encontramos em *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur (Campinas, SP: Papirus, 1994).

estrutural para, a partir daí, sofisticarmos a análise. Em outras palavras, se falamos de uma *mise-en-scène* documentária, colocando em seu centro a relação entre sujeito-da-câmera e mundo na tomada, é necessário pensar essa *mise-en-scène* em sua disposição histórica, no decorrer dos séculos XX e XXI.

A encenação-direta

Para fazermos esse percurso é importante desvincularmos o conceito de encenação de sua carga semântica tradicional. Não se trata de querer desconstruir a intensidade da tomada para mostrar que por trás da espontaneidade existe construção, existe "encenação". A encenação documentária, em sua tendência moderna, que emerge nos anos 1960, encobre um tipo de agir que *é* na tomada em similaridade ao que nós *somos* no mundo. Mas nós não encenamos em nosso mundo cotidiano, como um ator encena no palco de um teatro. Nós não encenamos pelo espectador, para a câmera. Nós *somos*, no mundo, segundo a circunstância, em adequação ao que consideramos a essência da personalidade de nosso ser e a demanda do mundo sobre ele. Isso seria também encenação? Se enceno o professor quando dou aula, se enceno o pai quando estou com meu filho, se enceno o chefe quando distribuo tarefas, o conceito de encenação amplia seu horizonte e confunde-se com *estar* no mundo. O tipo de ação que se desenrola livre no transcorrer indeterminado da tomada é próprio a um estilo cinematográfico que embasa uma forma narrativa e que estamos chamando de "direto". Estou, portanto, definindo um tipo de ação para a câmera como encenação-direta, sugerindo que podemos decompô-la em *encena-ação* e *encena-afecção*.

Em suas diferentes formas estilísticas, a encenação-direta pode ser composta pelo sujeito-da-câmera, mais recuado ou mais ativo (intervindo no mundo ou voltando-se sobre as próprias condições de enunciação). A *encena-ação* direta é uma encenação que não se constrói de modo prévio e decupado, diferente da

interpretação do ator. A *encena-ação* é a ação, é a intervenção que transcorre no mundo, significa movimento e, mais do que isso, embate, interação ativa com seres e coisas que compõem a circunstância da tomada e, em particular, o sujeito-da-câmera. Significa também movimento livre, pelo sujeito-da-câmera, para o espectador. É para isto que *estamos* na tomada. Mas, na encenação-direta, a flexão da ação pela presença da câmera é tênue. O segredo do cinema direto, no final dos anos 1950, foi ter percebido que a inflexão tênue da ação para a câmera poderia resvalar na imagem-qualquer obtida com uma câmera oculta, mas nunca coincidir. O charme foi haver descoberto que a encenação para câmera rendia arte, que as imagens resultantes (mesmo com o recuo do sujeito-da-câmera) eram intensas e cheias de poesia. Pessoas transformavam-se facilmente em personagens, flexionadas pela presença do sujeito-da-câmera, cuja carne presente dava espessura à vida ordinária numa espécie de "mundanidade" ordinária. Por outro lado, o transcorrer da tomada poderia ser explorado propriamente como um acontecer, na intensidade de sua radical indeterminação e ambiguidade. O presente transcorrendo podia acontecer na forma da ação repleta de intensidade da História. Robert Drew almejava captar estes momentos de modo sistemático (através da "*crisis structure*"), mas acabou desistindo de trabalhar com a encenação-direta da História, carregada de intensidade. Descobriu que filmar a História exigiria, no limite, a provocação do próprio momento histórico, numa complexidade infinita de variáveis a serem articuladas. A partir do momento em que se deixa de ter como referência a encenação-construída clássica, encontra-se com uma articulação cênica (pois é disto que se trata) desconhecida. Na fronteira entre a indeterminação ontológica da ação intensa e a estruturação que demanda o sujeito-da-câmera para a encenação-direta, a ação da História não poderia ser encenada para a câmera no formato narrativo que o primeiro cinema direto necessita. Não era só o espetáculo que buscavam, mas uma espécie de narrativa (cinematográfica) incrustada no transcorrer da História, na franja do presente. Mais tarde, no decorrer dos anos 1970, essa equação

do eclodir da ação intensa e da História é resolvida com facilidade com uma postura mais ativa do sujeito-da-câmera, sem medo de figurar-se como agente transformador (*Harlan County*, de Barbara Kopple, 1976).

Já a *encena-afecção* envolve menos ação e mais expressão. Envolve a figuração do afeto, e da personalidade, pelo corpo. E o corpo do sujeito no mundo exprime afeto principalmente pelos traços fisionômicos da face e pelos gestos (movimentos dos membros do corpo). O cinema direto, historicamente, voltou-se, desde o início, para os primeiros planos. A *encena-afecção* aparece nos rostos em primeiro plano, é o estilo voltado para a fisionomia e o afeto que expressa, para os gestos imperceptíveis (a mão de Jacqueline Onassis atrás das costas, em *Primary*), para a suspensão da ação e do argumento, no intervalo da expressão que se dilata (Maysles). A encenação documentária também mostra o corpo na tomada asserindo, falando sobre si ou sobre o mundo. A fala é parte integrante do ser no mundo e a encenação direta toma outra dimensão quando, tecnologicamente, a captação da fala no mundo torna-se possível. É importante notar que o modo documentário de asserir sobre o mundo é modulado pelo corpo falante. A descoberta das potencialidades da entrevista/depoimento, do corpo que fala para enunciar, caminha nessa direção. A articulação narrativa do documentário direto, enquanto unidade fílmica, tem como matéria-prima, para compor seus argumentos, o corpo que fala. A voz, na forma articulada da fala, é um dos elementos essenciais do ser no mundo para a câmera e é elemento capital para a própria articulação narrativa documentária, por meio da composição de enunciados assertivos.

A encenação-construída

A encenação-construída está no coração da composição estética do documentário, trazendo consigo métodos que percorrem a primeira metade de século e se estendem até o presente. Na contemporaneidade,

a encenação-construída é bastante utilizada na mídia televisiva. Em sua forma narrativa documentária, teve seu principal núcleo teórico na escola documentarista inglesa, em geral identificada na figura de John Grierson, seguido de perto por Paul Rotha. Tanto Grierson como Rotha escreveram extensamente sobre a práxis documentária, fixando formas e justificativas para sua intervenção no mundo, e determinaram uma ética documentária, orientando os objetivos e os valores do fazer documentário com regras bastante claras. A presença da voz *over* é um elemento estrutural da encenação-construída do documentário clássico da primeira metade do século. Não é avaliada de modo negativo, como no pensamento moderno. No documentário clássico contemporâneo, a encenação-construída é comumente misturada à utilização de entrevistas ou depoimentos (em geral no modo de encenação-direta). Também imagens de arquivos costumam estar presentes, embora envolvam tipos de encenação para a câmera que se distinguem da encenação-construída. A encenação-construída tem facilidade de ser desenvolvida na presença da voz *over*, pois determina um tipo de encenação facilmente desvinculado do contexto de mundo que cerca a circunstância do transcorrer da tomada. A voz *over* na encenação-construída pode ser definida como uma fala sem corpo. Acompanha e ilustra a ação que é reconstruída na tomada. Ação que reconstrói a circunstância que anteriormente lhe deu origem e que está sendo representada.

A encenação-construída pode, por exemplo, recompor eventos históricos por meio de diálogos encenados, muitas vezes confundindo-se com a forma dramática de representar de um filme de ficção. No entanto, o modo dramático não costuma dominar o documentário clássico como um todo, sendo intercalado com depoimentos, entrevistas, material de arquivo etc. A encenação-construída conforma a ação dos agentes para enunciar argumentos através de procedimentos que alguns críticos excluem da tradição documentária. A construção do espaço envolve a utilização de cenários e estúdios feitos especialmente para a encenação do filme. A

encenação-construída pode também ocorrer em locações que não envolvem estúdios, sendo provavelmente o modo predominante nos documentários. A encenação-construída documentária não costuma ser encarnada por atores profissionais, sendo conduzida por atores amadores ou por pessoas que vivem próximas ao universo representado (os pescadores de *O homem de Aran*; os inuítes de *Nanook*; os funcionários do correio britânico de *Night Mail*).

A fotografia para iluminar a encenação-construída no modo clássico pode ser bastante sofisticada. É preparada com grande antecedência e previsibilidade em cada plano decupado. Sobredetermina a marcação da cena e a movimentação dos corpos. A tomada propriamente é planejada por um roteiro que detalha a decomposição plano a plano e a distribuição da ação no espaço cênico. A decupagem das tomadas é submetida e determinada pela futura edição. Alberto Cavalcanti, em seu manual de documentário *Filme e realidade*, numa explanação já tardia das máximas do classicismo documentário, detalha os procedimentos necessários para o planejamento, central na formação de um bom documentarista: "não negligencie o seu argumento, nem conte com a chance durante a filmagem: quando o seu argumento está pronto, seu filme está feito; ao iniciar a sua filmagem você apenas o recomeça novamente" (CAVALCANTI, 1957, p. 81). A encenação-construída no documentário trabalha a tomada por meio da preparação prévia e sistemática da cena, envolvendo nesse planejamento as falas, a movimentação dos corpos e da câmera, a fotografia, a cenografia, o roteiro, a decupagem. Enquanto a encenação-direta cavalga na indeterminação do transcorrer, explorando-o como forma de estilo, a encenação-construída age no modo fechado da previsibilidade, dentro de unidades "plano" que a composição narrativa demanda previamente de modo mais rígido. O corpo que encarna a ação construída na tomada não age em si: expressa-se para a câmera, mas dentro de modalidades de ações antevistas que lhe são determinadas *a priori*, a partir de traços já levantados da personalidade de outrem (o filho do pescador, a mãe do pescador, o funcionário aplicado do correio, Cleópatra, Getúlio Vargas).

O grau de fechamento na preparação prévia da ação varia de acordo com os preceitos estilísticos dominantes em cada época ou estilo. O importante é frisar que, na encenação-construída, é bastante estreita a abertura da ação, na tomada, para a indeterminação. A encenação clássica não reconhece (não explora) a ambiguidade na extensão temporal da tomada. Também a composição dos afetos na face do corpo não surge em destaque, pois a configuração progressiva da fisionomia é um movimento (o movimento dos traços fisionômicos) pleno de indeterminação. A intensidade da imagem que a indeterminação produz na tomada é explorada de modo esporádico, não se constituindo em polo da composição narrativa. É o caso emblemático de Flaherty. Existe uma cobrança de que Flaherty tivesse trabalhado, já nos anos 1920, na modalidade direta de encenação. Esquece-se que esse modo de encenar para a câmera, historicamente, surge apenas no final dos anos 1950. A reflexão contemporânea tem claras dificuldades em lidar com a arte da encenação- construída no documentário. A tabela de valores éticos dominante é modelada por expectativas de um tipo de encenação marcada pela postura reflexiva. Ficam faltando ferramentas para uma avaliação precisa dos procedimentos de construção da encenação que têm corte mais clássico.

Reconstituições com intenso uso de tecnologia digital, mas baseadas em encenações com bonecos, do tipo *Walking with Dinossaurs* ou *Walking with Beasts* (BBC), também são formas de documentário com uso intensivo de encenações construídas para a câmera. As imagens são tomadas em encenações planejadas para explorar o espaço dentro de campo (espaço *in*) em sua radical heterogeneidade com o espaço fora de campo (espaço *off*). Na sequência das tomadas com encenação-construída, as ações encenadas e seu espaço sofrem uma radical manipulação digital até adquirirem a forma desejada. A manipulação digital de imagens originárias de tomadas é hoje corriqueira no documentário. Podem também ser encontradas em torno de encenações obtidas no modo direto, inclusive na primeira pessoa (encenação de 'si', como 'eu' para

um sujeito-da-câmera que pode, inclusive, ser 'si' próprio). *Tarnation* (2003), de Jonathan Caouette, é um documentário construído com farto material de tomadas em primeira pessoa ou filmes de família (nesse caso, o sujeito-da-câmera faz parte da vida pessoal de quem está encenando para ele no modo da encenação-direta). Parcela significativa do material de arquivo (tomadas mais antigas, heterogêneas às tomadas atuais para o filme) sofre manipulação digital nas bordas ou no âmago do quadro. As figuras que compõem a matéria desse quadro (o plano propriamente) são distorcidas, mantendo-se, no entanto, o caráter indicial que as liga à circunstância da tomada. É importante frisar a diferença dessas imagens para com imagens animadas (gráficos ou imagens figurativas em movimento), obtidas inteiramente por meio de animação, ou manipulação digital interna ao computador (sem utilização de câmera). A manipulação da imagem de tomada (a imagem-câmera), em geral, não lhe retira a potencialidade de transparecer a circunstância da tomada. Por detrás da manipulação digital permanece a carne do mundo, que teve presença no presente na tomada. É para essa circunstância que se lança o espectador.

Em *Ryan* (2004), de Chris Landreth, a espessura da manipulação digital é densa, mas o filme respira encenação-direta para a câmera, impedindo que o caracterizemos como mero filme de animação. A composição dos traços na imagem filmada é talentosa, levada adiante por um artista de destaque no cinema de animação filmando a vida de outro grande talento no gênero, Ryan Larkin. Landreth percebe a força que possui a encenação de Larkin nos depoimentos e consegue mantê-la intacta na tensão da tomada, inclusive nas entrevistas com próximos e familiares. Em *Ryan*, por trás da manipulação digital, vemos transparecer a tomada e o mundo da circunstância da tomada que a câmera originalmente constituiu, com sua fôrma de traços reflexos e perspectivos. O filme permite ao espectador que se lance para lá, apesar da densidade da manipulação digital dos traços, distorcidos com técnicas sofisticadas de animação. A relação entre animação e documentário está na raiz da tradição

documentarista, já presente em diversos trabalhos do documentarismo clássico britânico, depois caracterizando dois polos de atuação do National Film Board.

Outro filme que explora bem esse limite é *Valsa com Bashir* (2008), de Ari Folman. Folman encena inicialmente no modo construído, utilizando entrevistas e depoimentos, dentro da característica narrativa documentária clássica. A decupagem da ação é feita previamente, prevista em detalhes e encenada inclusive em estúdio, para servir de matéria à animação. Folman poderia ter feito um filme documentário com essas tomadas, encenadas no modo construído e intercaladas com depoimentos e entrevistas. Preferiu, no entanto, desenhá-las e animá-las *a posteriori*, quadro a quadro, no que parece ter sido um trabalho insano. Folman desenhou as imagens tendo como matéria originária (embora não exclusivamente) imagens-câmera que já havia filmado com encenação-construída em estúdio, além de entrevistas. O documentário é forte e, apesar da encenação-construída manipulada para servir ao trabalho de animação, mantém a intensidade característica das imagens-câmera. Ao final, no entanto, Folman não resiste à força da memória. Seu inconsciente (pois é um filme que narra o trauma na primeira pessoa) parece vir à tona com força e a ruptura própria à representação intensa se instaura. Ele precisa da imagem direta para representar o trauma que dá origem ao filme e fazer brotar a intensidade que a representação do impacto pede. O trauma, conforme vivido por seus olhos de adolescente, deve ter a representação que lhe cabe e que só pode ser a da imagem com encenação-direta para a câmera. As imagens-câmera do massacre de Sabra e Chatila, no Líbano, em 1982, com os cadáveres e os gritos lancinantes de desespero para o sujeito-da-camêra, conforme esse sujeito havia estado lá, visto e ouvido a barbárie e a tragédia. A ação é então exibida, no final do filme, no grau máximo de intensidade, sem manipulação digital nem procedimentos de animação. As imagens compõem, em sua definição literal, o que Barthes um dia chamou de "imagem traumática" (tema que Bill Nichols articula sob o conceito de

"magnitude"). No ensaio "Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário", Vivian Sobchack (2004) nos descreve um dos tipos do olhar do sujeito-da-câmera diante da morte, na tomada, como um olhar "impotente". É a partir desse olhar, paradigma do cinema direto, que Sobchack irá construir a tipologia dos olhares no documentário (olhar "ameaçado", "interventivo", "humanitário", "profissional") que servirá de inspiração para a articulação da conhecida tabela dos modos documentários, conforme estabelecida por Nichols no início dos anos 1990.[4]

Na encenação-construída clássica, não está no horizonte voltar-se sobre o próprio ato, de modo a chamar a atenção do espectador sobre aquele que constrói a encenação de quem encena. Diretores de corte moderno que trabalham com esse tipo de encenação (como Peter Watkins, em documentários como *Culloden*, *La Commune* ou *The War Game*) desenvolvem procedimentos narrativos diversos que instauram dimensões reflexivas ou polifônicas no modo construído da ação. Um diretor como Vertov, que não trabalha com a encenação-construída, mas que está sintonizado *avant la lettre* com a demanda reflexiva, só consegue encontrar contexto para repercutir sua produção nos últimos anos da década de 1960 (sua redescoberta, na década de 1950, ainda não coloca ênfase no aspecto construtivo). Já a encenação-direta, uma vez dominante, traz facilmente os holofotes sobre o próprio encenar, a partir da sobreposição entre a personalidade exibida para a câmera e o corpo próprio do sujeito que encarna essa personalidade. Na contemporaneidade, principalmente a partir dos anos 1980, a encenação-direta abre-se para o corpo próprio de quem enuncia. Explora uma espécie de primeira pessoa da encenação, dramatizando a performance de sua vida, ou de sua opinião, face à câmera. A elocução autobiográfica consegue

4. Sob "magnitude", ver Nichols (1991: 229-266). A versão definitiva dos modos aparece com suas seis variáveis em *Introdução ao documentário* (NICHOLS, 2005: 135-177). Sobre a questão intensidade/ética da imagem e a relação entre a tipologia de Nichols e o trabalho de Sobchack, escrevi "A cicatriz da tomada: documentário, ética e imagem intensa". (in RAMOS, Fernão Pessoa [Org.]. *Teoria contemporânea do cinema*: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Ed. Senac, 2004).

então um espaço inédito na produção documentária. As asserções sobre temas sociais e políticos mais amplos são mediadas pela elocução ampliada da primeira pessoa, na qual ganham reverberação diferenciada. Por meio do corpo e da fala na primeira pessoa, essas asserções parecem adquirir espessura e pertinência que não mais obtêm quando enunciadas simplesmente na forma de proposições, faladas em voz *over* sobre o mundo.

O conceito de encenação, portanto, não pode ser visto de modo uniforme na história do documentário. Tudo se tornaria encenação, seja no documentário, seja na ficção. Não se pode colocar no mesmo patamar uma encenação em estúdio e uma leve inflexão de voz provocada pela presença da câmera. Os atos de encenação dos três habitantes de Aran que, sem nenhum vínculo de parentesco, interpretam uma família nuclear, surgiriam como equivalentes às atitudes "afetadas" de Edith e Edie Beale em *Grey Gardens*, ou de Luiz Inácio Lula da Silva em *Entreatos* (João Moreira Salles, 2004), ou ainda de Robert Kennedy em *Primary* (Robert Drew, 1960). Não podemos dizer que Lula, Kennedy ou Edie Beale encenam para a câmera como encena o pequeno garoto, que faz o filho que não é, em *O homem de Aran*. Lula, Kennedy e Edie encenam o que são em si mesmos. Certamente sua atitude é flexibilizada pela presença da câmera, que lhes deixa o espaço necessário para agir e exprimir suas personalidades na face e nos gestos. No caso de Kennedy e Lula, a fruição do espectador está em ver o corpo de duas personalidades públicas em sua expressão cotidiana. O filme de Salles, inclusive, se intitula *Entreatos*, ou seja, a ação, de cunho pessoal, entre os atos públicos. A personalidade densa de ambos (um mais retraído, Kennedy, outro bem mais expansivo, Lula), transparece para o espectador como presença do corpo próprio na circunstância da tomada. Já no caso de Edith e Edie Beale lidamos com personalidades anônimas que emergem em densidade transfiguradas pela presença da câmera. E essa densidade surge de modo tal que surpreende e comove. A personalidade transparece na imagem em primeiro plano

(expressões e gestos) e na forma de se movimentar (ação). O gesto é ainda mais fascinante no contexto do início dos anos 1960, e compreende-se facilmente o impacto que filmes introduzindo esta forma de encenação provocaram.

A exploração do tipo de encenação-direta para a câmera não se restringe à forma narrativa documentária e amplos setores da mídia televisiva a utilizam, seja no jornalismo, seja em formato mais espetacular (como mostra o fascínio que exercem os programas de *reality show*). Figuras como Edie Beale, Paul Brennan (em *Caixeiro viajante*, de Maysles, 1968), Estamira (em *Estamira*, de Marcos Prado, 2005) e Santiago (em *Santiago*, de João Moreira Salles, 2007) compõem personagens que, na história do cinema, figuram como densos, equivalentes a criações ficcionais famosas. Certamente, nesse tipo de composição existe a transfiguração no mistério da fotogenia (ser esteticamente para a figuração imagética da máquina câmera), mas a construção do tipo personagem não deve ser reduzida a essa variável. Talvez Nanook (Allakariallak) tenha sido, historicamente, o primeiro dos grandes personagens de documentário feitos a partir de personalidades corriqueiras. O primeiro grande personagem que a encenação para a câmera promove. E é significativo que o formato narrativo documentário tenha se cristalizado justamente nesse momento, descobrindo como se configura uma personalidade anônima olhando para câmera. O olhar e a expressão de Allakariallak comovem até hoje e ele está lá, em seu ser, agindo para a máquina-câmera, na força que as imagens do filme mantêm através das décadas. A força de seu olhar, de sua expressão, consegue perfurar o modo construído da encenação do documentário clássico para se misturar à maneira de agir em si próprio, para a câmera. A mistura é estranha e contraditória e o filme extrai daí seu estatuto de clássico.

Salles e Coutinho

João Moreira Salles e Eduardo Coutinho trabalharam, em seus últimos filmes, numa mesma produtora cinematográfica (Videofilmes), de propriedade de Salles. Este último produziu os longas recentes de Coutinho, com influência, mesmo se não creditada, na constituição das obras e em sua edição final. Coutinho, de uma geração mais velha, é considerado por alguns como o principal documentarista latino-americano da atualidade. Salles – que vem de família de banqueiros, irmão de um cineasta mais conhecido, Walter Salles –, resolveu seguir carreira independente no cinema documentário, assinando obras de repercussão como *Notícias de uma guerra particular* (1998) ou *Nelson Freire* (2002).

Santiago (2007) é um filme em que o diretor João Moreira Salles volta-se sobre tomadas, feitas em 1992, de um depoimento do mordomo que administrava a casa de sua infância. O filme tem como protagonista Santiago Badariotti Merlo e foi realizado em dois momentos distintos. Uma primeira versão foi rodada em maio de 1992, não sendo finalizada. Em agosto de 2005 há um retorno ao material, sem novas tomadas, que é então editado. Um pequeno trecho foi montado na versão de 1992 e abre o filme. Vendo-o podemos afirmar que, em 1992, Salles quis fazer um documentário sobre Santiago, dentro de um estilo que estava em sintonia com outros filmes seus da época. No documentário de 2005/2007, Salles examina as imagens, vendo-as criticamente. Expõe oralmente as recordações de sua infância e aproveita para comentar criticamente o tipo de encenação que, em 1992, impôs ao mordomo para retratá-lo. A morte de Santiago, em 1994, acentua o tom de autocrítica: Salles perdera a oportunidade de extrair de Santiago um depoimento que revelasse a expressão mais funda de seu ser.

A idéia inicial era realizar um documentário sobre o empregado argentino, que serviu a família Moreira Salles durante décadas no Rio de Janeiro. O filme de 1992, inconcluso, possui tomadas com encenação mais clássica (do tipo construído),

com demandas explícitas do diretor para Santiago elaborar a personagem de si próprio. Salles constantemente dá ordens, às vezes em tom autoritário, compondo a personagem com interferência bem maior que a permitida pela encenação-direta. A montagem de 2005 nos deixa ouvir as instruções em *off*: "agora, Santiago, você levanta, fica um pouco nessa posição, pensa na sua avó, na minha mãe"; "agora conta a história do embalsamador"; "fala de novo sem citar meu nome"; "volta para baixo"; "vamos fazer de novo" etc. O roteiro da versão original (assim como o trecho editado que nos é mostrado no início da versão de 2005) tem edição alternando a imagem de Santiago com *inserts* extradiegéticos que não pertenceram ao contexto do depoimento e que o ilustram em montagem alternada, em um tipo de composição narrativa muito criticada por Coutinho e pelo grupo de documentaristas que circula em torno da Videofilmes, pois nela haveria uma espécie de déficit ético, uma trapaça com o espectador, no fato de se compor o espaço com tomadas fora de ordem ou que não pertencem a seu contexto original. Por trás disso, está a ideia de que o documentário deve almejar uma espécie de grau zero da linguagem cinematográfica (que os *inserts* e a direção de atores negariam), se quiser ser ético. No caso específico do projeto original de *Santiago*, além de inserir, em montagem alternada, planos que ilustram a fala do mordomo, esses planos são compostos por uma fotografia bastante artificial (assinada por Walter Carvalho), em preto e branco, com contrastes marcados e tons fantasistas. Carvalho é um fotógrafo que até hoje trabalha bastante à vontade com iluminação de tipo esteticista. Nessa sua obra de juventude, está livre para carregar na sobreposição de camadas de luzes e efeitos no filme. Na sequência original montada, cenas de um trem de brinquedo, de um vaso de flor e de um lutador dando socos em um saco de areia são usadas como contraponto à fala de Santiago.

Ao não concluir o projeto em 1992 e ficar com as imagens paradas por mais de uma década, Salles abre espaço para retratar, além de sua evolução como

cineasta, a própria transformação estilística do documentário. Quando retorna ao material, sua consciência de cineasta já se abriu às demandas éticas do documentário moderno, particularmente em seu corte reflexivo. Embora esse contexto não estivesse por completo ausente do quadro ideológico brasileiro do inicio dos anos 1990, agora, em 2005, ocupa lugar de destaque e passa a incidir diretamente na composição estética do filme. Mas as tomadas já estão feitas e não podem ser retomadas. Santiago está morto e o tom do filme é de crítica à atuação de seu protagonista, colocando, em primeira pessoa, a culpa em um diretor insensível que não soube aproveitar as potencialidades de seu objeto por ainda estar preso ao tipo de encenação-construída. Em vez de deixar Santiago falar e desenvolver sua fascinante personalidade diante da câmera, o diretor teria, em 1992, apenas reproduzido os cacoetes de uma relação de classe. A encenação-construída de Santiago é vista como autoritária e a ela é sobreposta, pela voz *over* do filme, o fato de uma divisão de classes fortemente marcada no Brasil. A interação de Santiago com o sujeito-da-câmera que sustentava a câmera na época (João Moreira Salles/Walter Carvalho) não havia possibilitado o surgimento do núcleo autêntico de sua personalidade, mas sim o tipo/personagem que Salles tentou construir de modo autoritário. Em 2005, o filme busca o núcleo autêntico da expressão de Santiago (ao qual uma encenação-direta teria dado acesso), na forma de uma melancolia que extravasa para a própria recordação da mansão da família e do mundo de glórias que abrigou. A experiência do eu melancólico debruça-se sobre si na narração em primeira pessoa, promovendo, pela má consciência, o resgate de uma identidade perdida, consigo mesmo e com o país dividido. *Santiago*, na realidade, é dois filmes em um só, o segundo debruçando-se sobre o primeiro através de um movimento reflexivo que mistura lirismo e má consciência. Salles se incrimina, e talvez isso faça com que praticamente não fale. A voz *over* do filme, embora em primeira pessoa, não é sua, mas de seu irmão Fernando Salles.

O que João Moreira Salles demanda de si mesmo? Que, nas tomadas do primeiro *Santiago*, já tivesse a consciência crítica do documentário moderno, que então lhe faltou. Que já estivesse em sintonia com as demandas éticas da encenação-direta ou da *encena-ação/afecção*. Em outras palavras, que estivesse em sintonia com a franja ética que o documentário moderno exige da encenação para que a figuração de outrem seja considerada positiva. A má consciência de Salles quer que, no início dos anos 1990, já estivesse sintonizado com um tipo de documentário que chega ao cinema brasileiro no final da década, pelas mãos de Eduardo Coutinho: o documentário que explora, com uma posição recuada do sujeito-da-câmera, o tipo/personagem, fazendo girar a corda da fala. No intervalo entre o primeiro e o segundo *Santiago*, Salles compõe o retrato do artista quando jovem, em busca de um estilo. Nas tomadas do primeiro *Santiago*, encontramos uma imagem ainda em sintonia com a encenação clássica. São claras as tinturas pós-modernas da fotografia. O estilo é similar ao que vemos em *América*, documentário dirigido por Salles em 1989, ou ainda em *Poesia é uma ou duas linhas* (1989) e *Dois poemas* (1992), filmes com veia lírica marcada e fotografia estilizada. Na realidade, o primeiro *Santiago* parece estar longe de compor-se como documentário que explora camadas de personalidade através do modo de encenação direto, como depois desenvolveu Coutinho. Seria, certamente, uma exceção em sua época, mas não foi o caso. A voz crítica com que Salles narra seus esboços documentários passados acaba funcionando por acoplar-se ao discurso em primeira pessoa, que junta, à crítica do estilo, o saudosismo da infância perdida. A má consciência responde a uma espécie de purgação, necessária em 2005, dentro de um contexto de acerto de contas com um passado social que misturou a voz do ex-patrão e à direção de cena. No segundo *Santiago*, já convicto da ética do cinema direto, Salles centra a voz *over* na crítica da encenação-construída e da fotografia estilizada. A versão de 2005 é a tentativa de dar novas cores a um depoimento e um filme que foram construídos com outros parâmetros.

Salles já lidou com alguns personagens na paleta da encenação-direta, criando belos tipos documentários (Lula/2004, Nelson Freire/2002, Rodrigo Pimentel/1999, os boleiros de *Futebol*/1998). O interessante é notar que, no *Santiago* de 2005, o esforço narrativo está em – através da voz lírica e de um trabalho de edição primoroso (capitaneado por Eduardo Escorel) – fazer emergir, da matéria-prima tomada em 1992, uma personagem que tinha potencial para ser aprumada em outra direção. Surge então um Santiago denso, nos falando do mundo fascinante de duques, duquesas e nobres cortesãos que, na história da humanidade, ele teve o cuidado de descrever em milhares de folhas guardadas num armário – personagens que pareciam ter o poder de interagir ao vivo com as figuras da casa em que serviu. Santiago, no novo filme, luta para fazer sua fala sobreviver, através da direção que antes abafava sua personalidade. Através da culpa, e da recordação, a nova edição consegue deslocar o movimento original de limitar a ação de Santiago no intervalo restrito de personagem pré-imaginada. Em seu lugar, numa posição que constrói pela edição o recuo do sujeito-da-câmera, abre-se um espaço máximo para a expressão da fala de Santiago, conduzida com sensibilidade pela locução em primeira pessoa. A forma típica de direção da encenação-construída mostra, em 2005, seus limites como proposta fora de época. Nesse caso, o clamor pelo que se perdeu e o remorso pela direção canhestra nos dão a clara medida da interação entre valores éticos e modo de encenação.

Em *Jogo de cena* (2007), Eduardo Coutinho confronta diretamente a questão da encenação. O filme evidencia a presença do tema no documentário contemporâneo brasileiro. A ideia original do diretor era tomar depoimentos de mulheres anônimas sobre suas histórias de vida, contrapondo-os aos mesmos depoimentos encenados por atrizes. Pessoas comuns dariam depoimentos e atrizes os encenariam, dentro do estilo que caracteriza os últimos filmes de Coutinho: imagens frontais, em primeiro plano, com falas contínuas que realçam a personalidade por meio da composição da expressão na face. A

ideia inicial de contraposição e mistura de dois modos de encenar (pessoas comuns encenando em documentários e atores profissionais encenando no modo em que encenam filmes de ficção) evolui para variáveis mais complexas. Passa a envolver treze mulheres que atuam no filme com formas distintas de encenação face à câmera. Dentro dos parâmetros de encenação que analisamos neste ensaio, podemos delimitar: a) sete pessoas comuns (que vou chamar de personagens) expressando seus afetos em depoimentos frontais,[5] dentro da forma da encenação-direta do tipo *encena-afecção*; b) três atrizes estrelas (Marília Pêra, Fernanda Torres e Andréa Beltrão), rostos famosos na televisão, no cinema e no teatro brasileiros, interpretando três depoimentos das outras sete personagens no modo encenação-construído de atores profissionais, também em depoimentos frontais; c) três atrizes pouco conhecidas (o público brasileiro não chega as distingui-las como atrizes) interpretando, no modo-construído, dois depoimentos de personagens que aparecem com corpo e fala no filme. Além disso, há uma personagem (portanto uma oitava personagem) que tem sua fala interpretada por uma das três atrizes desconhecidas, mas seu corpo não aparece.

Jogo de cena nos remete, indiretamente, a quatro modalidades de encenação, embora interaja com duas delas, quais sejam: a) encenar a vida de outrem, personagem real, ao qual tem-se acesso vendo seu corpo e ouvindo sua fala em um vídeo previamente gravado; b) encenar a si mesmo, falando de um acontecimento sofrido por seu próprio corpo no passado. A terceira modalidade de encenação, encenar uma personagem fictícia, passa ao largo da experiência das atrizes do filme, apesar de permanecer constantemente como referência no horizonte. Há uma quarta modalidade de encenação da qual Coutinho sempre fugiu, mas que exerce sua influência no filme: a representação, no modo da *encena-afecção*, de personalidade conhecida socialmente e presente na mídia

5. Como referência deste estilo, podemos nos lembrar da forma que Errol Morris consagrou em *Vernon, Florida*, com suas variáveis em filmes como *The Thin Blue Line* (*A tênue linha da morte*).

audiovisual. Nesse caso, o cineasta explora o rosto conhecido da personalidade em primeiro plano, trabalhando, de modo inédito, o afeto fisionômico em situação cotidiana. Coutinho nega essa modalidade, preferindo trabalhar com rostos anônimos. Especificamente em *Jogo de cena*, explora a expressão de atrizes estrelas, mas numa modalidade diferencial. O trabalho com a imagem do rosto da personalidade estrela (seja política ou artística) é uma tendência muito em voga no documentário contemporâneo (como paradigma, podemos citar Errol Morris em *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*, de 2003). Foi explorada inicialmente por diretores que, nos anos 1960, filmaram sob a influência da estilística do novo cinema direto (*Don't Look Back*,– de Pennebacker, 1967; ou, no Brasil, *Bethânia bem de perto, a propósito de um show*,– de Bressane e Escorel, 1966). Em *Meet Marlon Brando* (Maysles, 1965) ou *Jane* (Drew, 1962), temos a câmera do cinema direto trabalhando com a encenação-direta de atores (Marlon Brando e Jane Fonda), num estilo por inteiro distinto daquele em que atuam Marília Pêra, Fernanda Torres e Andréa Beltrão em *Jogo de cena*. No filme de Coutinho, o desafio é que as atrizes construam tipos com base em personagens reais, no modo da encenação-construída. Em *Meet Marlon Brando* ou *Jane*, a graça está em ver estrelas encenando para a câmera no modo direto.

Em *Jogo de cena*, os depoimentos das atrizes e das personagens são sempre frontais, com a câmera fixa e a plateia de um teatro ao fundo. Com exceção dos rostos conhecidos das três atrizes estrelas, o estatuto de quem fala não é distinguível em um primeiro momento. A narrativa não aponta explicitamente quem é quem (não há letreiros nem voz *over* para identificação), apesar de dar algumas dicas na própria montagem: dois depoimentos similares são falados por pessoas distintas, ou discursos retomam fatos já mencionados por outro corpo-personagem. Também são utilizadas frases que caracterizam o estatuto de atriz de quem fala. Neste último caso, uma das atrizes desconhecidas, Débora Almeida, termina a bela interpretação da personagem Maria Nilsa

Gonçalves dos Santos com a frase "foi isso o que ela disse", o que revela o tipo de encenação até então oculto. Não é mais a migrante negra de Minas Gerais que narra suas desventuras na grande metrópole paulistana, mas uma atriz, ligada ao movimento negro carioca, com carreira ainda de pouca expressão, que a está interpretando. Outras sobreposições são cometidas pela narrativa, algumas não esclarecidas ou esclarecidas tardiamente, como no caso de Lana Guelero (figurante ocasional de telenovelas) interpretando o relato de vida de Claudiléa Cerqueira de Lemos, personagem que nos conta como enfrentou a perda do filho. Ao ouvirmos o primeiro relato, tendemos a acreditar que Lana Guelero fala de sua própria vida e a narrativa nada faz para nos esclarecer. Quando, ao final do filme (trata-se do último depoimento), encontramos novamente a mesma história (embora montada de modo distinto), progressivamente nos damos conta do logro, do estatuto construído da primeira interpretação e do estatuto direto da fala real de Claudiléa, que agora ouvimos. Retrospectivamente, transforma-se a relação espectatorial ante as expressões de Lana Guelero. Para o espectador não está claro qual das duas é a verdadeira mãe que perdeu o filho e qual é a atriz. A composição narrativa oscila em um tom de "falso documentário", mas não é a implementação desse efeito que a norteia. Trata-se, antes, de um autor (Coutinho) no limite do estilo que criou, explorando de modo maneirista os paradoxos de sua obra.

Nos depoimentos das sete personagens que falam efetivamente para a câmera no filme estamos próximos do estilo desenvolvido por Eduardo Coutinho em sua maturidade, principalmente a partir de *Santo forte* (1999). Estilo marcado pela busca de personalidades anônimas no universo popular, lapidadas em seguida pela edição. Depois de diversos longas nesta linha (*Babilônia 2000*, 2000, *Edifício Master*, 2002, *Peões*, 2004, *O fim e o princípio*, 2005), o diretor parece ter sentido o esgotamento da forma e *Jogo de cena* é o momento em que se volta sobre sua obra e seu estilo. É um filme que penetra fundo no universo feminino ao recolher oito intensos depoimentos de vida e fazer com que outras

seis mulheres se debrucem sobre eles na forma de uma encenação. O resultado do contato vida/encenação é intenso. *Jogo de cena* é, antes de tudo, um filme carregado de emoção, com lágrimas constantes compondo expressões de forte carga afetiva. As atrizes sentem o universo forte no qual estão montadas e interagem ativamente com ele. Para as atrizes estrelas, o jogo de interpretação se desloca. A espessura do trabalho de construção da personagem cresce, toma forma própria e assusta. Os filmes de Coutinho são centrados em dois fatores, para obter o resultado que apresentam: a lapidação, na edição, do material bruto e o dispositivo montado para colheita dos depoimentos. Em seus últimos longas, o diretor repete um tipo de preparação de cena para colher os depoimentos. *Jogo de cena* é o resultado indireto desse trabalho. Como se compõe essa preparação? O ponto diferencial está em que Coutinho não tem contato prévio com as personagens antes das tomadas do filme propriamente: todos os contatos que preparam a filmagem dos depoimentos são feitos por assistentes de direção e pela equipe. Os assistentes filmam as futuras personagens em testes mostrados a Coutinho, que seleciona então os escolhidos. As personagens só travam contato visual com o diretor no dia da filmagem.

No caso de *Jogo de cena*, para a seleção das personagens, foi colocado anúncio em jornal com os dizeres: "se você é mulher com mais de 18 anos, moradora do Rio de Janeiro, tem histórias pra contar e quer participar de um teste para um filme documentário, procure-nos. Ligue a partir de 17 de abril (10 às 18hs) para [...]". O primeiro plano do filme mostra em *close* esse anúncio, deixando claro, para o espectador, o dispositivo utilizado para a seleção das personagens. Todos os contatos diretos para escolher as personagens do filme foram feitos por auxiliares, sob a supervisão distante de Coutinho. As três atrizes não profissionais ensaiaram sua encenação com assistentes. As atrizes estrelas receberam vídeos com os depoimentos das personagens na íntegra, ou já montados, para ensaiarem em casa. Com as estrelas, nenhum tipo de direção de atores foi exercido por Coutinho, e elas trabalharam livremente

(e solitariamente) na criação de suas personagens. Receberam apenas a sugestão de que não deveriam "imitar" ou "julgar" para compor os tipos. Além do anúncio em jornal, também foram escolhidas personagens e atrizes amadoras em contatos pessoais, ou por mero acaso. Outro ponto central para se compreender a construção da cena é o fato de que as tomadas foram concentradas em dois momentos distintos. A gravação com as personagens (mulheres comuns) ocorreu em junho de 2006 no Teatro Glauce Rocha, Rio de Janeiro, e as gravações com as atrizes interpretando os depoimentos ocorreram três meses depois, em setembro, no mesmo local. O esquema de gravar primeiro com as personagens e depois com atrizes permitiu a composição da encenação-construída das atrizes, dando-lhes acesso às imagens-câmera do corpo, da voz e da expressão das personagens. A composição da encenação a partir da imagem falante de corpos (e não da escrita da personagem) é uma das singularidades das interpretações do filme.

Nos modos de encenação de *Jogo de cena*, o fato de trabalharem diretamente com a imagem do corpo, fala e face da personagem que representam parece ter desarmado as atrizes profissionais. A reação ao dispositivo montado para detonar a encenação ficcional foi diversa. Marilia Pêra, prima-dona da cena brasileira, mantém-se altiva e opta por uma interpretação minimalista como forma de sair ilesa do desafio. Sua personagem (Sarita Brumer) transborda intensidade por todos os poros, o que certamente dificulta a composição. Pêra atua com o freio de mão puxado, expressões contidas, mas mantém a essência do tipo que está representando pela composição de traços e expressões-chaves. A distância fria mostra profissionalismo e o resultado, se não deslumbra, também não é comprometido. Andréa Beltrão prefere grudar-se à expressão da personagem e tenta seguir o avanço fisionômico de seu tipo (Gisele Alves Moura) como se estivesse trotando a seu lado, como se fosse possível tocar flauta em cima de uma serpente. Gisele é uma personagem bem mais contida que Sarita, mas com um olhar de corte intenso que beira o esquizofrênico. Beltrão fica

longe de conseguir reproduzir a intensidade contida da personagem, próxima ao delírio frio. A decalagem mostra um trabalho de interpretação aplicado, mas superficial. Fernanda Torres, atriz que busca naturalmente a intensidade, não poderia deixar o desafio passar em branco. Compra o embate com o corpo da personagem, quer enfrentá-lo diretamente e acaba dando-se mal. Sua personagem (Aleta Gomes Vieira) também é do tipo contido, narrando uma história de gravidez precoce que a impediu de aproveitar a vida como desejava. Aleta tem um olhar marcante que parece perfurar a câmera, mas as expressões, em si mesmas, pouco se alternam durante seu depoimento. Fernanda sente o desafio que é criar uma personagem a partir de corpo e voz reais e parte para um enfrentamento meio às cegas. A luta parece ser desigual e, no meio do caminho, ela se dá conta de que não está indo a lugar nenhum. Com efeito, como repetir, através de si, o corpo e a expressão natural de outrem, ainda que modalizados pela presença da câmera na forma da encenação-direta. A atriz sente que está em território desconhecido e que seu esforço (ele claramente existe) está sendo em vão. Em determinado momento, entrega os pontos, volta-se para Coutinho e começa a falar da própria dificuldade que está tendo para encenar na modalidade proposta. Adiante, Fernanda ainda tenta retomar a encenação da vida de Aleta, mas os resultados são sempre achatados e pouco elaborados, distantes do denso trabalho de atriz que possui. Em determinado momento, seguindo sugestão do diretor, não explicitada para o espectador, passa a narrar um episódio de sua vida pessoal, aparentemente misturando algo que ouviu e viveu (Andréa Beltrão, em um breve trecho, também interpreta a si mesma e sua vida no filme). O tom muda e reencontramos a Fernanda que conhecemos. Sente-se que lhe foi tirado um peso dos ombros, ela volta a ter firmeza de atriz. Fica bem à vontade, com total domínio de si e da encenação que conduz. Passa a girar expressões faciais na velocidade costumeira, seguindo a experiência de vida (própria) que interpreta.

As atrizes amadoras, em *Jogo de cena*, aparentemente têm mais facilidade em enfrentar o desafio da encenação-construída de personagens reais. Contaram com certo auxílio da produção do filme para trabalhar o material (depoimentos gravados), fornecido para a composição dos tipos. Entram com tal intensidade na pele das personagens que é difícil para o espectador distingui-las. Não possuem a figura fisionômica já cristalizada das estrelas, que imediatamente provoca um padrão de recepção mais próximo da encenação-construída ficcional. Com as atrizes amadoras, mesmo retrospectivamente (pois, em um primeiro momento, a narrativa faz com que acreditemos ver uma personagem atuando diretamente), nota-se que estão à vontade para interpretar uma personagem real. Não possuem a experiência nem o talento das estrelas, mas, estranhamente, neste tipo de proposta, saem-se nitidamente melhor no trabalho de interpretação. Caminham facilmente para o núcleo da expressão da personalidade da personagem real, numa rota direta em que as estrelas, oscilando, não conseguem vislumbrar passagem. Das quatro atrizes amadoras que encenam personagens, Mary Sheila (que abre o filme) é a que está menos à vontade. Encena a vida de Jeckie Brown, sua colega do grupo teatral Nós do Morro, que surge mais tarde no filme dando seu depoimento. Parece estar muito próxima da personagem e a proximidade a impede de ficar à vontade para criar. A interpretação está dura. A ação de expressar-se pede compreensão ao espectador para a missão que ambas encarnam e à qual deve-se solidariedade. Débora Almeida entra firme na personagem de Maria Nilza Gonçalves dos Santos. Age naturalmente, de modo que temos a impressão de que sempre viveu naquela pele. Mas é atriz e sua atuação, na proximidade, é magnífica. Podemos dizer o mesmo de Lana Guelero, com a diferença que a distância é um pouco maior. Sua interpretação possui a frieza necessária para incorporar o drama da morte de um filho, na medida contida em que é narrada pela personagem Claudiléa Cerqueira de Lemos. Lana é atriz amadora, atua como figurante em novelas, mas cresce no papel e nos fornece a atuação impecável de uma personagem densa. Se sua personagem estivesse composta

em uma peça de teatro e seu trabalho fosse um trabalho de atriz, traria para si consagração arrebatadora em termos de atuação.

As oito personagens do filme são compostas a partir das personalidades de mulheres anônimas, populares ou de classe média. Todas possuem personalidades fortes, dentro do estilo que Eduardo Coutinho descobriu e fixou nos anos 2000 e com o qual já nos apresentou outras personagens memoráveis. Gisele Alves Moura e Aleta Gomes Vieira (ambas personagens interpretadas *a posteriori* pelas atrizes estrelas Andréa Beltrão e Fernanda Torres) fazem o tipo contido, com olhar forte e interiorizado. Coutinho deve ter estabelecido alguma relação entre o tipo semelhante que possuem e o campo para a atuação das atrizes profissionais. Sarita Houli Brumer e Maria de Fátima Barbosa exalam personalidade mais espaçosa, fazendo valer sua expansividade nas entrevistas. Sarita, inclusive, pede para retornar, completa o depoimento com uma canção e recebe a honra de encerrar o filme cantando uma canção infantil com a voz de Marília Pêra (que a interpreta) ao fundo, em *off*. Sarita e Maria de Fátima possuem tipos marcantes e sabem fazer valer sua história de vida pessoal por meio da expressão da personalidade em gestos e fisionomia. Claudiléa Cerqueira de Lemos é voltada para si, contida, possui um tipo mais depressivo, com olhar calmo e receptivo. Nos momentos agudos de seu depoimento, falando da perda do filho e da dívida de Deus consigo, sabe mostrar-se afirmativa e segura. De Maria Nilza Gonçalves dos Santos não vemos o corpo e nem ouvimos a fala. Ela aparece nos extras do DVD, mas não compõe a narrativa fílmica propriamente. Sua história de vida é narrada pelo filme na interpretação primorosa de Débora Almeida. A atriz sente-se completamente à vontade com o papel e consegue incorporar o tom moleque da personagem, no relato impagável da "trepadinha de galo" com um cobrador de ônibus no dia em que chega São Paulo, após a qual acaba gerando involuntariamente seu filho. Nessas personagens está a carne do filme propriamente, o material humano que as atrizes potencializam em direções diversas, e sobre o qual filme e espectadores se debruçam. *Jogo de*

cena é, antes de tudo, um filme de mulheres. Um filme que traz a representação dos traços da personalidade forte da mulher brasileira, flexionados pela questão estilística que forma o "jogo de cena". Pelo catalisador "personagem", nos são relatados pequenos dramas cotidianos e grandes encruzilhadas de vida, que tocam fundo a alma feminina. Certamente, as personagens foram selecionadas (oitenta e três depoimentos foram gravados inicialmente, a partir do anúncio de jornal) e o filme não se propõe a fornecer um quadro estatístico da situação da mulher no Brasil. No entanto, a forma de exposição que constrói compõe mosaico significativo.

Jogo de cena é um filme de depoimentos e personagens que aponta para um momento de crise do próprio estilo que encarna. O delinear dos tipos, no formato caro a Coutinho, é modulado por uma espécie de maneirismo, momento em que procedimentos cristalizados se voltam sobre si e apontam para seu esgotamento. Não basta mais ao documentário descobrir personagens, tipos humanos, em cidadãos comuns e imortalizá-los. Coutinho vai além, sente necessidade de tensionar suas estratégias e o dispositivo montado. Adentra um outro lado da moeda que atrai sobremaneira a consciência contemporânea. As personagens-personalidades que o documentário apresenta ao espectador como descobertas meio ao acaso estão na beirada de serem construções livres do próprio diretor. O olho do rodamoinho da personalidade, que parece surgir do nada, é, em *Jogo de cena*, canalizado pelo dispositivo que prepara a tomada, mecanismo que dá substância à fala que a entrevista extrai para depois lustrá-la pela montagem na edição. *Jogo de cena* satisfaz a boa consciência contemporânea ao dizer que há trabalho e construção na espontaneidade das personagens que, nos últimos dez anos, vêm pipocando pelos filmes de Coutinho. Esse é o núcleo em que a ética atual do documentário é construída, e Coutinho vai bater ponto no quesito, mostrando sua sintonia com a demanda. No estilo que Coutinho desenvolveu, o momento reflexivo ocorre quando a encenação-direta é desconstruída e

sobreposta, numa mistura, a diversas modalidades de encenação-construída. A encenação- direta, no modo que predomina em suas obras a partir de *Santo forte*, agora é integrada a formas extremas da encenação-construída, já para além do campo documentário. O trabalho com a encenação-construída de atrizes estrelas, coisa rara na história do documentário, é feito aqui por um diretor que possui larga carreira autoral no campo. Embora não seja o único a enfrentar o desafio de trabalhar com estrelas em documentários, Coutinho certamente é uma exceção nesse quesito. Diretores de documentário não sabem nem se interessam em trabalhar com estrelas, ainda que documentários tenham, historicamente, amplamente lidado com atores amadores ou pessoas comuns encenando personagens que não são eles próprios.

Neste ensaio propusemos um método analítico para a narrativa documentária, centrado na relação entre o sujeito que sustenta a câmera na tomada e o mundo que a ele se oferece, abrindo-se pelo seu corpo (sujeito-da-câmera) ao espectador. Denominamos de "encenação" essa relação entre o mundo (com suas pessoas agindo) e o sujeito-da-câmera. A *mise-en-scène* designa o modo pelo qual a encenação é disposta na tomada, levando-se em conta os diversos aspectos materiais que compõem a cena em que se insere e sua futura disposição narrativa (em planos). Nesse sentido, olhando para história do documentário (como narrativa com imagens e sons, formados predominante de tomadas), podemos notar duas variantes estruturais na ação das pessoas na tomada. Denominamos essas variantes de encenação-construída (quando a ação para a câmera é planejada ou orientada anteriormente pelo sujeito-da-câmera) e encenação-direta (quando a ação para a câmera está solta no mundo, ocorrendo sem uma flexibilização marcada pelo sujeito-da-câmera). Esta última pode ainda se distinguir em *ação*, quando movimento, ou em *afecção*, quando expressão do sujeito que se oferece para a câmera. Tentamos aqui distinguir modalidades pelas quais o sujeito-da-câmera pode orientar ou flexibilizar a ação na tomada, em particular na obra dos documentaristas João Moreira Salles e Eduardo Coutinho.

Referências bibliográficas:

AITKEN, Ian. *Realist Film Theory and Cinema*: the nineteenth-century lukácsian and intuitionist realist traditions. Manchester: Manchester University Press, 2006.

AUMONT, Jacques. *Le Cinéma et la Mise-en-scène.* Paris: Armand Colin, 2006.

BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz*. Campinas, SP: Papirus, 2005.

CAVALCANTI, Alberto. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1957.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception.* Paris: Gallimard, 1945.

MOURLET, Michel. *Sur un Art Ignoré*: la mise-en-scène comme langage. Paris: Ramsay, 2008.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário.* Campinas, SP: Papirus, 2005.

_____. *Representing Reality*: issues and concepts in documentary. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A imagem-câmera.* Campinas, SP: Papirus, 2012.

SOBCHACK, Vivian. "Inscrevendo o espaço ético: dez proposições sobre morte, representação e documentário". In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). *Teoria contemporânea do cinema*: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Ed. Senac, 2004

._____. *The Address of the Eye*: a phenomenology of film experience. Princeton: Princeton University Press, 1992.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

submetido em: 23 jan. 2012 | aprovado em 5 jul. 2012

rebeca

A invenção do Lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo[1]

Andréa França Martins[2]

1. Uma primeira versão deste artigo foi apresentada no *Segundo Seminario Brasil-Argentina de Estudios de Cine*, realizado em Buenos Aires, em julho de 2011. Agradeço a Andrea Molfetta pelo convite para participar do Seminário, o que possibilitou que eu repensasse certas questões a partir das conversas e dos debates.

2. Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Coordenadora do curso de Cinema da mesma instituição. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Pesquisadora do CNPq. Tem livros e vários artigos publicados sobre cinema e audiovisual, entre os quais: *Cinema, globalização e interculturalidade* (FRANÇA; LOPES, 2010) e *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo* (FRANÇA, 2003).. E-mail: afranca3@gmail.com

Resumo

O artigo retoma documentários e filmes de ficção brasileiros, de curta e longa duração, que exploram a experiência de estar, habitar e passar pelas fronteiras do país. O objetivo é identificar as estratégias mobilizadas pelos filmes para produzir o que chamo de Lugar em meio a esses espaços de passagem. Trata-se de uma relação forte entre corpo, câmera e espaço que reconstitui os fragmentos destes espaços e potencializa percursos e acontecimentos.

Palavras-chave

cinema contemporâneo, fronteiras, espaços de passagem, lugar

Abstract

This paper analyses some short and feature Brazilian fiction films and documentaries that explore the experience of being, inhabiting and crossing the country borders. The aim is to identify the strategies mobilized by the films to produce what I call "Place" in the midst of these crossing spaces. It is a strong relationship between the body, the camera and the space that retraces these spaces fragments and potentiates the pathways and events.

Keywords

contemporary cinema, borders, crossing spaces, place

"A Terra é a nossa mãe. Por isso perguntamos: por que os brancos repartiram a Terra? Você recorta seu braço? Reparte sua mãe? Um braço, toma pra você. Um dedo, uma perna (...). Para nós, isso não existe". Essas palavras são ditas por uma índia que avança pela floresta amazônica no documentário *Terras* (Maya Da-Rin, 2009). Ela fala diretamente para a câmera e enfatiza suas palavras com gestos fortes, pausas e perguntas que ficam sem respostas. Se as pessoas não admitiriam cortar o braço ou a perna de suas mães, por que talham e retalham sistematicamente a terra, redefinindo os limites entre nações, línguas e culturas de acordo com interesses políticos e econômicos? A questão é direta, objetiva, concreta e, no entanto, sua resposta é complexa e envolve frequentemente a experiência histórica de limites conquistados no conflito com outras nações e culturas.

Terras quer pensar as diferentes manifestações da fronteira, a partir das cidades gêmeas Letícia (Colômbia) e Tabatinga (Brasil), situadas na fronteira tríplice entre Brasil, Colômbia e Peru. Manifestações que aparecem sobretudo no modo como o filme trabalha o imaginário do espaço, do território, da terra e dos afetos que o acompanham; no modo de mostrar a fronteira como um espaço regulador, demarcatório, sob a vigilância da lei, mas que é também lugar de transição, de falhas, de iniciação. "Esse lugar se presta pra tudo", diz um taxista. A fronteira, em *Terras*, não é somente a linha pela qual um território (Brasil, Colômbia) transforma-se em outro, pois, entre um e outro, se cria muitas vezes uma terra de ninguém para onde são arrastados. Como diz alguém, a fronteira entre as cidades gêmeas Letícia e Tabatinga é imaginária, não há demarcações físicas, apenas a floresta a abarcar tudo. Não interessa, portanto, ao filme identificar territórios, destacar diferenças, mas criar alianças, povoamentos. E a fala da índia constrói essas alianças.

Ao se fazer pontuar pelo discurso etnopoético da índia a respeito da vida, do tempo, do encontro com o homem branco, da mãe-terra, o documentário sustenta o desejo de uma terra sem mal, instauradora do princípio de vida e morte, a terra como uma memória-ser da qual fazemos parte, uma Memória-Mundo bergsoniana. Esse aspecto aparece nos planos de detalhes do solo e dos troncos da floresta, que enfatizam a beleza e a qualidade plástica da decomposição das folhas, dos frutos e dos seres. A fronteira geográfica em *Terras* configura uma nova forma de universalidade em meio à qual as particularidades linguísticas, culturais e étnicas devem se rearranjar; o limite é aqui a floresta, fonte de todas as coisas boas e necessárias, lugar a partir do qual se esboça uma Memória do Mundo.

***

A proposta deste artigo é retomar documentários e filmes de ficção brasileiros, de curta ou longa duração, que exploram a experiência de estar, habitar e passar pelas fronteiras do país para pensar a ocorrência de uma relação forte entre corpo, câmera e espaço. Filmes que se constituem no imbricamento *entre os territórios* nacionais, culturais e linguísticos e que exibem, na inquietude do contato entre imagem e corpo, imagem e real, um adensamento de sentidos devido à tensão entre temporalidades distintas, memórias esquecidas e reelaboradas. Em estudos e artigos anteriores, me interessava analisar como os filmes de fronteiras pensam o processo de reidentificações imaginárias, como suas imagens/narrativas reinscrevem os acontecimentos dispersos de um cotidiano midiatizado fornecendo material para o imaginário simbólico e se alimentando desse mesmo imaginário (FRANÇA, 2003; FRANÇA; LOPES, 2010).

A retomada dessa discussão busca extrair dessas imagens o que estou chamando de Lugar em meio a territórios de trânsito de pessoas, imagens, objetos, informações; o Lugar como uma conjunção entre câmera, espaço e corpo, que reconstitui os fragmentos dos espaços de passagem e potencializa, por meio de suas qualidades, seus percursos e acontecimentos, as relações espaciais, afetivas e perceptivas que essas imagens evocam. Em última instância, minha proposta é enxergar nas imagens de fronteira a emergência de um novo elemento e, portanto, a constituição de um novo problema para a análise crítica e teórica desses filmes.[3]

Como o cinema contemporâneo constrói um sentido de Lugar para as regiões de fronteira, para os espaços de partida, de regresso, de passagem, espaços desinvestidos de uma memória coletiva local, abandonados e relegados ao rodízio de pessoas, mercadorias, lembranças? Se nos habituamos a chamar de Lugar uma variedade de aspectos do amálgama de tempo e espaço, é correto dizer também que o seu sentido resulta de um conhecimento disponível para aqueles que habitam um espaço físico específico, um conhecimento que persiste através do tempo e incorpora rituais e símbolos que ligam as pessoas a um lugar e a um sentido comum do passado (MARKS, 2000). Assim, a ideia de Lugar implica a fusão entre espaço e experiência, uma experiência que não é somente daqueles que aparecem na cena do filme (personagens) porque ela envolve igualmente o espectador dessas imagens, à medida que o expõe aos traços da relação entre corpo filmado, câmera e os espaços de passagem, à medida que o implica na memória produzida, contida e conduzida por essas imagens.

3. Compartilho nesse aspecto os pressupostos teóricos e metodológicos de Georges Didi-Huberman (2008: 46) quando ele afirma que "a história das imagens é uma história de objetos temporalmente impuros, complexos, sobredeterminados. É uma história de objetos policrônicos, heterocrônicos ou anacrônicos". Como tal, é sempre possível retomá-las de modo a ver nelas novos sentidos e arranjos a partir do nosso lugar de espectador, lugar situado e histórico. Trata-se, em última instância, de estar atento à temporalidade múltipla da imagem, que só pode ser experimentada se o acontecimento que a produz é tensionado pela mistura de diferentes tempos que o atravessam.

Os procedimentos estéticos que devolvem o sentido de Lugar a territórios de exílio, retorno, itinerância e partida são variáveis. Algumas dessas modalidades expressivas, ao devolverem uma espécie de materialidade corpórea aos espaços quaisquer, abrem as imagens para a relação não percebida que lhes agrega, para uma interioridade da câmera, assim como para uma interioridade dos corpos. *Terras*, *do outro lado do rio* (Lucas Bambozzi, 2004), *Serras da desordem* (Andrea Tonacci, 2004), *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e o projeto *Viagens na fronteira* (Itaú Cultural, 1998) trazem imagens de fronteiras e de itinerância que permitem compreender *a diferença e o vínculo* delas com os espaços de trânsito e de instabilidade geográfica; são imagens que podem ser trabalhadas como "aparição" do sentido de Lugar, porque, se toda imagem tem mais de porvir e de memória do que nós que a contemplamos (DIDI-HUBERMAN, 2008: 32), elas guardam consigo uma suspensão, um desacordo, um movimento aberrante que só um conhecimento por montagem (de tempos, saberes) é capaz de enfrentar.

Assim é que interessa investigar nessas imagens novas recombinações de espaço-tempo como alternativas ao seu desencontro, recombinações em que os espaços de trânsito possam agregar uma temporalidade própria, diferencial, vinculada à duração dos corpos em cena e à duração das próprias imagens. Sob as figuras da reparação, da restituição, da sedimentação, do retorno ou da paisagem, esses filmes tensionam os espaços de instabilidade geográfica, povoados por personagens móveis e cambiantes, para devolver a eles memórias de experiências vividas e partilhadas.[4] Em *Terras*, o tempo da índia no interior da cena e sua relação corporal e afetiva com a câmera e o entorno da mata apontam para o desejo de restituir um estado de mundo sem mal, sem fronteiras, sem divisas; em *Do outro lado do rio*, a língua falada, entre o francês e o português, permite a partilha e a comunidade entre os cacos de sonhos e expectativas em

4. Essas figuras são inspiradas pela leitura do artigo "Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares", de Mauricio Lissovsky (2011), que, num movimento de analogias e correspondências entre fotógrafos e fotografias de diferentes épocas, busca compreender na história da fotografia de paisagem os diferentes regimes de apagamento desses rastros.

migalhas; em *Serras da desordem*, a relação cúmplice e de longa sedimentação entre o corpo do índio e a câmera de Tonacci afirma um desejo de acolhimento, de afeição mútua entre objeto e sujeito do ato cinematográfico; em *O céu de Suely*, os momentos em que Hermila e Georgina passam gelo pelo corpo, rindo da cumplicidade desses pequenos rituais, em meio ao calor seco da cidade de Iguatu, apontam para a figura do retorno (daquele que retorna depois de uma longa ausência) como capaz de semear novas formas de sentir, perceber, agir; nos cinco curtas que compõem o projeto *Viagens na fronteira* (Itaú Cultural, 1998), os procedimentos expressivos – tais como ralentizamentos, fusões, legendas, divisão de telas – criam uma sensação de distância, de uma natureza inabordável, propícia para que a imagem possa emergir como paisagem e constituir, "na sua alteridade absoluta", a condição para o olhar exilado (ISHAGHPOUR, 2004: 91).

Se o sentido de Lugar emerge sob modos/figuras diferentes, em comum há experiências de memórias incorporadas, memórias fisicamente inscritas no corpo do personagem, no corpo da câmera, no corpo do espectador; experiências que se sedimentam associadas a um espaço físico, passíveis de serem vividas também por aqueles de curta permanência temporal nesses espaços (*O céu de Suely*). Nesses filmes, há recombinações de espaço e tempo que permitem a ocorrência de uma relação forte entre corpo, lugar e câmera, uma relação que parte da ideia de Lugar enquanto fusão de espaço e experiência, sendo esta o momento em que tempo e espaço se encontram. O tempo da memória e da imaginação devém espaço (*Serras da desordem*, *Terras*) e o espaço devém tempo (*O céu de Suely*).

Para essas experiências audiovisuais de despossessão, de instabilidade geográfica e de ausência de uma memória coletiva local, existem os momentos em que as dimensões do imaginário, da temporalidade e da corporeidade ganham espessura e redimensionam a percepção e a vivência dos espaços; seja numa conversa cuja língua é uma mistura do português com o francês (*Do outro*

lado do rio), numa brincadeira com o gelo passado no corpo (*O céu de Suely*), no ritual de repetir e reencenar situações vividas para a câmera (*Serras da desordem*), nos gestos e nas palavras da índia que falam do desejo de uma terra sem mal (*Terras*). Independentemente do tempo que os personagens possam permanecer nos locais filmados, importa que esses filmes traduzem o conceito de fronteira como um conceito relacional, imaginado, pois o desenho de uma linha demarcatória é sempre um contorno em volta de um espaço particular, um ato relacional que depende da figuração de outras localidades em meio às quais situamos a linha que delimita e faz a passagem (FRANÇA, 2003).

Se a recorrência dos espaços de trânsito e de fronteira é frequente no cinema brasileiro dos anos 1990, com histórias passadas em regiões ou locais com os quais os personagens não conseguem estabelecer vínculos afetivos, creio que essa reiteração foi algumas vezes tensionada pela presença do Lugar dentro da cena – ou seja, a presença do corpo do personagem e o modo como ocupa o espaço e a cena cinematográfica, um corpo que passa a ser lócus de histórias e afetos e que mantém com o espaço e com a câmera um jogo de proximidades, cumplicidade, sedução, tensionando a impessoalidade desses espaços de passagem. Se nos filmes *A grande arte* (Walter Salles, 1992), *Os matadores* (Beto Brant, 1997), *Terra estrangeira* (Walter Salles; Daniela Thomas, 1995), *Um céu de estrelas* (Tata Amaral, 1997), *Amélia* (Ana Carolina, 2000) e *Estorvo* (Ruy Guerra, 2000), a sensação de "não lugar" é muito forte, e as cidades do Paraguai, de Portugal, de Cuba e do Brasil aparecem como espaços de anonimato, lugares com os quais não se estabelecem vínculos, ainda assim é possível assistir à emergência eventual do Lugar pela adição de uma vivência e de uma memória inscritas nesses espaços.

Nos filmes da década de 1990, há uma descrença na História enquanto portadora de sentido e uma dificuldade em interpretar relações, encontros, acontecimentos. Ao mesmo tempo, o mundo abre-se de maneira inédita para esses personagens (*Estorvo* leva isso ao limite); há uma mobilidade excessiva

– de imagens, pessoas, informações, objetos por cidades, países, continentes (*Terra estrangeira*, *A grande arte*, *Os Matadores, Amélia*). A mobilidade é determinante para o modo como os personagens parecem experimentar o mundo contemporâneo, alterando relações de proximidade, subjetividade, percepção, afeto e cognição. São sujeitos que vivem o agora separado do aqui, o tempo separado do espaço, como se estivessem simultaneamente em todo o lado e em lado algum (o fotógrafo em *A grande arte*). O espectador e o personagem presenciam acontecimentos não vividos realmente e que chegam filtrados por situações que não se tornam de fato experiência; vivem num mundo que ainda não aprenderam a olhar e num espaço que não aprenderam a praticar. São personagens que buscam, procuram, anseiam, justamente para tentar negociar com a dificuldade de sentir e de sentirem-se à vontade num corpo frágil, vulnerável, envolto num tempo suspenso, cujo presente se exibe esvaziado de seus riscos, surpresas, acasos, revelações.

Não é à toa que o passeio a pé de Toninho, personagem do ator Murilo Benício em *Os matadores*, pelo comércio da região que faz a fronteira do Brasil com o Paraguai é um momento forte do filme. A câmera é, na maior parte do tempo, a subjetiva de Toninho, provocando uma indistinção entre personagem e ator, entre representação e realidade, entre artefato e verdade. O personagem é também espectador da cena em que atua, deslocado, estrangeiro, de modo que não é só o olhar dele que é tema, mas também as coisas que se dão a ver (para ele e para o espectador), produzindo uma tensão fecunda entre imagem e real, imagem e corpo, o português e o espanhol. Há nesse momento uma experiência bem diferente, a experiência de um personagem cujo corpo obedece aos entrelaçamentos imprevistos de trajetórias, às alterações casuais dos espaços e das línguas, propiciando uma estranheza (uma descontinuidade na ficção) que remete a um labirinto de tempos e épocas que se cruzam, que agregam memórias, vidas vividas, afetos.

Trata-se de uma combinação entre corpo, espaço e câmera cinematográfica que, no filme, evoca a ação imóvel, a espera, como figuras que suspendem momentaneamente o desenrolar narrativo e imprimem outro olhar sobre as regiões de fronteira. Uma combinação que mantém uma relação com o espaço que é da ordem do desejo, da intensidade, da implicação, da curiosidade. Assim, um Lugar não é só seu presente, mas também um labirinto de tempos e épocas diferentes que se entrecruzam num espaço e o constituem. Não estamos mais no paradigma da interioridade psicológica do cinema clássico narrativo, tampouco em formatos do cinema documentário construídos a partir dos encontros e desencontros entre "eu" e "outro"; esses limites identitários, ainda que deslocados e ressignificados nos cinemas modernos, quase nada significam para o sentido de Lugar nos filmes aqui analisados, pois interessa o modo como a memória é agregada ao espaço, como os corpos e as vidas ali vividas contribuem para trazer uma materialidade corpórea aos espaços quaisquer do cinema.

A espessura do corpo, da câmera e os espaços quaisquer

Se o Lugar é muito mais do que um ponto num mapa, visto que supõe vários estratos de tempo e épocas que se cruzam entre si, guardando consigo uma densidade temporal e afetiva profunda, pensá-lo no cinema implica levar em conta a complexidade de sua representação e suas múltiplas formas de expressão. Em *Serras da desordem*, é na reencenação vivida pelo corpo indígena, na sedimentação de um tempo longo para acolher esse corpo, que o sentido de Lugar se mostra. Ao reencenar a trajetória errante de um índio de etnia guajá, sobrevivente de um massacre que aniquilou toda sua aldeia em 1978, no interior do estado do Maranhão, Tonacci faz do tempo de pesquisa e de filmagem do indígena um aliado: *Serras da desordem* é resultado de uma pesquisa que começa em 1993, durante uma conversa com o sertanista Sydnei

Possuelo, sendo as primeiras gravações realizadas em 2000. Portanto, restituir a errância do índio pelo interior do Brasil é trabalhar num tempo longo, o tempo necessário para se deixar imprimir pelo corpo do outro e para que esse corpo outro se abra para uma aderência da câmera. Restituir/reencenar a errância do índio é também fazer um gesto de acolhimento que reconcilie corpo e alma, que suspenda as fronteiras, que alcance a redenção da realidade física (KRACAUER, 1997). Se Carapiru deve envolver-se de novo com seu corpo (desnudá-lo pela segunda vez) e sua história, reencenar situações, repetir antigos encontros e teatralizar a incompreensão e o luto, é porque *nessa segunda vez* os encontros serão felizes, comemorados, catárticos.

Trata-se de um movimento de sedimentação do tempo, de acolhimento do outro que restitui, na solidão do corpo sobrevivente e fantasmático, a incompletude do mundo, da imagem e da História. Trata-se de uma "política das sobrevivências" que, implementada por Andrea Tonacci e atuada por Carapiru, não promete nenhuma ressurreição (haveria algum sentido esperar de um fantasma que ele ressuscite?), mas que, ao realizar a sobrevivência do passado no presente e capacitar a imagem para um "menor contrapoder", ensina que a destruição nunca é absoluta, assim como não há verdades derradeiras ou a salvação final (DIDI-HUBERMAN, 2011: 102).

Em *Do outro lado do rio*, é a língua falada e partilhada que devolve um sentido de Lugar à imagem. O filme explora o imaginário da fronteira entre o Brasil e a Guiana Francesa, o significado desse limite/passagem para os brasileiros que lá vivem.[5] São personagens que querem atravessar a fronteira do rio Oiapoque

5. O filme de Lucas Bambozzi é um desdobramento da série *Viagens na fronteira*, um conjunto de cinco vídeos de curta duração dirigidos por diferentes artistas, realizada pelo Itaú Cultural (1998) e que teve como título *Fronteiras.* O curta *Oiapoque-L'Oiapoque* (11 min), de Bambozzi, é um dos vídeos dessa série e funciona como campo de pesquisa – de personagens, lugares, situações, imagens e sons – para o longa que o diretor faria alguns anos depois. Para uma discussão mais extensa dessa série, ver artigo de minha autoria, "Viagens na fronteira do Brasil e do cinema", na revista *Devires – Cinema e Humanidades*, v. 4.

a qualquer custo porque acreditam que, do outro lado, na Guiana, a vida poderá ser mais feliz. A escuta do filme se traduz então de forma poética e marcadamente subjetiva, já que a língua (entre o francês e o português) se apresenta como retalhos/cacos de sonhos irrealizados. Trata-se de uma escuta acolhedora, em que o falado deve ser partilhado e demonstrado *visualmente*. Nesse sentido, procedimentos expressivos tais como reenquadramentos, sobreposições, colorações, *slowmotion*, grafismos, paisagens compostas de desfigurações progressivas tornam-se resultado desse gesto de acolhimento interessado pela aventura instável desses sujeitos.

Se as expectativas são muitas – "*avoir de l'argent*", "*vivre* aventuras", "casar com um francês e ter um filho de olhos azuis", "ir pra Paris porque aqui é o início da França" –, o filme busca restituir esse imaginário no qual a língua falada é híbrida, intersticial, clandestina. Trata-se de uma gama de efeitos plásticos e expressivos que buscam acolher essa nova língua que, falada numa conversa, se manifesta como pátria *e* exílio, pertencimento *e* despertencimento. É a gagueira partilhada, vivida e experimentada pelos corpos, da secretária Eliane e do chefe da aduana que, na sua duração infinita, propõe uma língua outra e suscita uma nova relação entre a câmera, o corpo e o espaço – lúdica, afetiva, cognitiva, catalisadora.

Podemos dizer que há, nesses filmes, uma câmera que tende muitas vezes aos detalhes, ao microscópico, e que se deixa guiar pelas discretas modulações de detalhes sonoros (as entonações da língua, a gagueira), detalhes luminosos, cinéticos do interior da cena, recolocando a questão dos espaços quaisquer sob outra perspectiva narrativa: a que assume a dimensão corporal do Lugar como ponto de partida para revelações e acasos capazes de abrir percepção, cognição e sensibilidade do espectador para além do olhar empobrecido que já não percebe a riqueza de sentidos de um mundo em constante mobilidade. Nesses filmes, o corpo dos personagens não é um termo neutro ou vazio, mas carregado de uma espessura da qual emergem memórias, dores, afetos, intensidades imprevistas.

Em *O céu de Suely*, a sensação de não pertencimento à cidade de Iguatu (ou a qualquer outro lugar) aparece através das perambulações de Hermila (vivida pela atriz Hermila Guedes) em meio às paisagens desérticas e áridas dessa cidade no interior do nordeste brasileiro. Os espaços por onde anda são sempre locais de passagem – seja para vender um bilhete de rifa, seja para passar o tempo dançando forró numa pista de dança, seja nos quartos de motel em que compartilha alguns momentos com João (ator João Miguel), seja nas redondezas do posto de gasolina – que reforçam o viés narrativo calcado na exploração desses espaços quaisquer. A personagem (protagonista) decide voltar para sua cidade de origem, Iguatu (no Ceará), e está cheia de planos, na medida em que espera que o pai de seu filho venha morar com eles, para montarem uma barraca de vendas de eletrônicos. Hermila e Mateus haviam ido para São Paulo, e agora voltariam para o Nordeste, sendo que Mateus viria depois de Hermila. Mas, com o passar do tempo, Mateus não vem e a moça situa a perda de suas expectativas. Sem Mateus, aquele lugar torna-se inóspito, transitório, e seus projetos ruem.

Assim, o que vemos são espaços que "perderam seu sentido corrente de 'morada', de 'lugar' porque condicionam 'instabilidade' e 'laços frágeis'" (FRANÇA, 2003: 138); espaços que algumas vezes são redimensionados por uma câmera à flor da pele que reterritorializa os corpos de Hermila e sua colega, Georgina (vivida pela atriz Georgina Castro), fazendo com que a condição de descentramento/deslocamento possa gerar também uma série de afetos a serem compartilhados com o espectador. Momentos em que a câmera se fixa no rosto de Hermila e Georgina fumando ou inalando um pote de acetona, ou ainda quando passam cubos de gelo pelo corpo para se refrescarem, são evocativos da emergência do Lugar, não enquanto restituição ou acolhimento, mas como retorno. É a figura do retorno que permite reatar o que estava desligado, memórias vividas no corpo, e semear/gestar novas sensações e novas memórias.

Karim Aïnouz fala em entrevistas da importância de haver "um projeto de utopia" para o Brasil e para o mundo que seja "uma utopia física, material, imanente, não-transcendente".[6] Se a noção de utopia implica no pensamento do espaço-tempo como um ideal a ser alcançado, e o lugar ideal não existe, importa a ideia de uma "utopia imanente" que possa ativar, nas imagens, memórias e temporalidades que corpos em deslocamento carregam consigo e que se efetuam por solavancos, hesitações, gagueiras, incompletudes.

Em *Terras*, o quadro cinematográfico se impõe frequentemente ao olhar do espectador. Há uma pregnância do quadro – os planos fixos do solo, dos troncos, das folhas – que produz uma incerteza sobre o que se vê, embaralhando as relações entre o perto e o distante, o dentro e o fora, o grande e o pequeno. Essa pregnância do quadro parece falar de uma "atenção à vida", ao detalhe das coisas, que possa ser um modo de reparação e um antídoto às formas reificadas e repetitivas da transitoriedade. Se há uma interioridade da câmera assim como há uma interioridade do corpo, o documentário filma as superfícies das folhas, dos troncos, dos rios, do solo, de modo a registrar sua duração na imagem e no mundo. *Terras* insufla a superfície das coisas de uma interioridade/corporeidade que é o próprio trabalho do tempo, da memória do mundo, forçando o espectador a contemplá-las nos seus detalhes, microperceptivamente, e ativando nele um corpo sensível.

Em *Terras*, assim como em *Do outro lado do rio*, a experiência de estar na fronteira é entremeada por tempos mortos, longas esperas, relatos de vida diversos, conversas, situações imprevistas, encenações que não só desempenham uma função dramática, como endossam e dão densidade narrativa a um cotidiano muitas vezes marcado pela perda de sentido do Lugar. Se, em ambos os filmes, a fronteira é o lugar de encontros e desencontros, partidas e chegadas, de imagens corriqueiras como portos, cais, barracas de feira, estradas, no filme

6. http://www.revistacinetica.com.br/cep/karin_ainouz.htm

de Bambozzi, o Lugar emerge no gesto (expressivo, estético) de acolhimento da língua clandestina; em *Terras*, o Lugar emerge no gesto de reparar e injetar tempo na superfície das coisas. Em Bambozzi, as bordas escurecidas da imagem sugerem que a percepção é também uma experiência de opacidade, de subtração, que há qualquer coisa de obtuso e incerto no desejo de passar para o outro lado. Em *Terras*, a pregnância do quadro ativa a percepção consciente da temporalidade das coisas e a consciência, como lembra Henri Bergson, só é possível graças à memória. É a memória que nos permite estabelecer relações entre as vivências presentes e as anteriores, estabelecer correspondências entre as coisas, atribuir temporalidade aos eventos.

Viagens na fronteira é o titulo da série de cinco vídeos, realizada pelo Itaú Cultural em 1998, que teve como tema "Fronteiras". Trata-se de um projeto amplo que emerge junto com o convite feito a fotógrafos, escultores e artistas plásticos para participar de uma ação coletiva com o objetivo de propiciar a criação fora dos espaços tradicionais de exposição de arte, como galerias e museus. No âmbito do audiovisual, foram convidados os artistas Carlos Nader, Lucas Bambozzi, Marcello Dantas, Roberto Moreira e Sandra Kogut. A proposta era percorrer diversas regiões fronteiriças do Brasil, de Norte a Sul, registrando situações, conversas, encontros e desencontros, construindo histórias com o formato de um diário de viagem, com tempo máximo de cinco minutos cada.

Os cinco trabalhos – *Ponta Porã, Pedro Caballero, Foz do Iguaçu* (8 min, Marcello Dantas), *São Gabriel da Cachoeira – San Felipe* (7 min, Carlos Nader), *Oiapoque-L'Oiapoque* (11 min, Lucas Bambozzi), *Chuí, Lecy e Humberto nos Campos Neutrais* (8 mim, Sandra Kogut) e *Bonfim – Lethen* (6 min, Roberto Moreira) – têm portanto curtíssima duração e neles a sensação de efemeridade é brutal. Há em comum a tentativa de pensar as fronteiras geográficas e humanas do país como espaço do imponderável, do longínquo, possibilidade de experiências novas, limiar entre o conhecido e o que resta conhecer, marco entre o mundo cotidiano e aquele sonhado e, ainda, modo de explorar as próprias fronteiras

expressivas do cinema documentário. Perpassa por esses trabalhos não só a ideia de um inacabamento que faz escorrer modos de vida fragmentados, sem a marca do pertencimento a grupos ou classes sociais, como também uma experiência de contemplação dos limites (imensos) do país, limites de cuja beleza devém o "inteiramente outro" da natureza, intocável, inabordável, distante. Para que essa aparição do longínquo em seu recolhimento se torne visível, esses curtas exibem, de formas variadas, um excesso de horizontes e de possibilidades, a percepção de um país de dimensões continentais, cuja exuberância e beleza convoca, na imagem, um espelhamento dessa condição da natureza como paisagem. Para tornar visível essa beleza da natureza como "o inteiramente outro", é preciso que já se esteja em exílio – e, sobretudo, em exílio da vida citadina (ISHAGHPOUR, 2004: 90-91).

Destaco, entre os cinco trabalhos do projeto, o curta *Ponta Porã, Pedro Caballero, Foz do Iguaçu*, de Marcello Dantas, que se concentra na fronteira das cidades geminadas de Ponta Porã (Mato Grosso do Sul) e Pedro Juan Caballero (Paraguai). Dantas divide a tela em três para cada vez que a costureira, o índio ou o auxiliar de bombeiro narram suas experiências de vida. Os personagens sempre ocupam o centro da imagem enquanto as bordas são preenchidas pela paisagem do rio Iguaçu, das cataratas. Como não há divisas, acidentes geográficos que separem os territórios, é o filme que inscreve graficamente a linha, dividindo a tela, incrustando a conjunção como um modo de dialogar com o que é dito e com a imensidão dos espaços. Se a natureza como paisagem não tem nada de "natural", se a paisagem é uma função da cultura, se ela só tem realidade para o olhar daquele que a contempla, não é de estranhar que a imagem-paisagem seja tão recorrente nos curtas dessa série. Ver a natureza e a paisagem exige a distância do olhar, uma distância experimentada nas imagens feitas por esses artistas deslocados; exige o exílio (ISHAGHPOUR, 2004: 91).

* * *

Exibir a maneira pela qual o Lugar toma corpo na cena e se manifesta em formas materiais, objetos, semblantes, corpos, quase independente do fluxo narrativo principal, é requalificar os espaços de passagem, dotá-los de uma temporalidade heterogênea e complexa, de sentidos (olfato, visão, tato etc.) que restituem memórias vividas, esquecidas, reelaboradas. Se a política da arte do cinema se realiza no modo de acelerar ou retardar o tempo, de ampliar ou reduzir o espaço, de conectar ou desconectar o olhar e a ação, de criar continuidades ou descontinuidades entre o antes e o depois, o dentro e o fora, importa extrair dessas histórias de espaços quaisquer e trajetórias incertas uma nova partilha do sensível capaz de reorganizar os imaginários circundantes das fronteiras, de ressignificar esses espaços de passagem (RANCIÈRE, 2011: 111-136).

Há histórias profundas, palavras e conversas que se tornam interligadas, embebidas na mobilidade do Lugar ao longo do tempo (*Serras da desordem*). Todos os lugares e seres têm histórias a contar, algumas são conhecidas, outras partilhadas, e há aquelas perdidas (*Terras*). Certas histórias levam mais tempo para ser contadas do que outras; algumas são pequenas, podem ter um fim, outras são abertas, incertas, a serem preenchidas, acolhidas (*Do outro lado do rio*). Pode ocorrer também uma relação forte com um lugar onde se esteve ou se passou algum tempo, um retorno que semeia algo novo (*O céu de Suely*). Há ainda aquelas histórias que trazem consigo uma sensação de distância, histórias de viajantes que se retiram, se recolhem, para que suas imagens possam se tornar paisagem, revelando um olhar exterior, exilado, barrado (projeto *Fronteiras*).

Referências bibliográficas

DIDI-HUBERMAN, G.. *Sobrevivência dos vagalumes*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

_____. *Ante el tiempo*: historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

FRANÇA, A. *Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faperj, 2003.

_____; LOPES, D. (Org.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó, SC: Argos, 2010.

ISHAGHPOUR, Y. "O Real, cara e coroa". In: *Kiarostami*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

KRACAUER, S. *Theory of film*: the redemption of physical reality. Princeton: Princenton University Press, 1997.

LISSOVSKY, M. "Rastros na paisagem: a fotografia e a proveniência dos lugares". *Revista Contemporânea, Comunicação e Cultura*, UFBA, vol. 9, nº 2, 2011.

MARKS, L. *The Skin of the Film*. Durham; Londres: Duke University Press, 2000.

RANCIÈRE, J. *Les écarts du cinema*. Paris: La Fabrique, 2011.

submetido em: 03 abr. 2012 | aprovado em: 18 jun 2012

Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI[1]

Alessandra Brandão[2]

1. Parte das discussões deste artigo resultam de minha tese de doutorado, intitulada *Lands in transit: imag(in)ing (im)mobility in contemporary Latin American cinema* (BRANDÃO, 2009), traduzida, resumida e revisada.

2. Professora do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina. Atualmente, desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Centre for World Cinemas da Universidade de Leeds, Inglaterra. E-mail: alessandra.b73@gmail.com

Resumo

Este artigo busca mapear narrativas de viagem e as políticas do deslocamento que aparecem de forma significativa no cinema latino-americano na passagem do século XX para o século XXI. Parte-se de uma perspectiva de que muitos dos filmes desse contexto parecem responder a um impulso transnacional corrente e oferecem uma possibilidade crítica para questões relacionadas ao trânsito, à mobilidade humana e às suas implicações políticas. São filmes que problematizam justamente o que está em jogo no trânsito: as formas políticas e estéticas que afloram de suas narrativas de deslocamento; as negociações que surgem dessas passagens; e o modo com que convidam ao afeto e tensionam os limiares, as fronteiras. As implicações políticas são múltiplas e ensejam reconfigurações de noções como casa, nomadismo e pertencimento, além de uma mirada que escapa às reduções paralisantes e homogeneizadoras das identidades, para buscar o lastro das singularidades que lampejam nas viagens do cinema latino-americano recente. Na trajetória nomádica desses filmes, a força desterritorializadora do cinema constrói afiliações e oferece um espaço de imaginação para uma cartografia da América Latina que se expande em des/reterritorializações, nas quais o que se partilha é, justamente, uma heterogeneidade irredutível que emana da força mesma de suas singularidades.

Palavras-chave

cinema latino-americano, viagem, passagem, século XXI

Abstract

This article aims at mapping out narratives of traveling and the politics of displacement that have emerged in Latin American cinema since the passage from the 20th to the 21st century. Many of the films in this context seem to respond to a current transnational impulse, and they seem to offer a critical position for questions related to transit, human mobility, and their political implications. These films question what is at stake in transit: the political and aesthetic forms that stem from their narratives of displacement; the negotiations that originate from the passages; and the way they invite to affect and put a pressure on borders and frontiers. The political implications are manifold and demand the reconfigurations of the notions of home, nomadism and belonging and a escape from paralyzing and homogenizing reductions of identity in order to trace the singularities that glimmer in the journeys of recent Latin American cinema. In the nomadic trajectory of these films, cinema's deterritorializing force constructs affiliations and offers a space of imagination for a cartography of Latin America that is expanded in re/deterritorializations where what is shared is an irreducible heterogeinity that emanates from the very force of these singularities.

Keywords

Latin American cinema, journey, passages, 21st Century

A passagem do século XX para o século XXI, no cinema, é marcada, de um modo geral, por um contexto intenso de fluxos e atravessamentos no qual personagens errantes desenham cartografias nômades em narrativas que fazem borrar horizontes, limites e fronteiras. A movência, o deslocamento, as viagens aparecem com recorrência nesse cinema permeado de inquietação e dispersão. Um cinema que parece querer dar conta desse cenário contemporâneo de intensa mobilidade e que enseja um estado permanente de passagem e trânsito, sempre a modular novas subjetividades e novas formas de afiliação e de afeto. Esse é o contexto que informa uma miríade de filmes de diversas partes do mundo, com maior intensidade entre os anos 1990 e a primeira década do novo século, quando a América Latina também assumiu, de forma significativa, as questões relacionadas a viagens, fluxos e travessias em suas narrativas cinematográficas.

Podemos dizer que o trânsito que esses filmes produzem procura responder, ainda que com base em singularidades e aspectos culturais específicos dos espaços latino-americanos, a uma certa (des)ordem mundial atual em que bens e pessoas, fluxos de ordem material e imaterial circulam – e muitas vezes são levados a circular – com a força dinâmica do capital transnacional. Sob a lógica errática e (i)mobilizadora do capitalismo contemporâneo – pois sabemos que o capital também opera em chave paralisante –, chama a nossa atenção esse cinema povoado de sujeitos que erram e se (des)encontram, em filmes que nos *co-movem* e explodem em imagens des/reterritorializadas. Assim, importa pensar politicamente o trânsito que tais filmes engendram e, ainda, de que maneira, na (des)ordem dessa "nova era nomádica" – como sugere Paul Virilio (VIRILIO; LOTRINGER, 2002: 71) –, a ideia de (i)mobilidade e a noção de passagem se configuram nas imagens e vidas errantes que se esparramam pelas telas latino-americanas contemporâneas.

Na América Latina, como já apontado, desde o final da década 1990 diversos filmes têm aderido a essa dinâmica, que parece embalada, entre outras coisas, pela necessidade de um olhar atento para seus próprios rumos e para as formas de vida que vão se espalhando nos fluxos que resvalam no mundo atual. Filmes como *Viaje hacia el mar* (Guillermo Casanova, Uruguai/Argentina, 2003), *O caminho das nuvens* (Vicente Amorim, Brasil, 2004), *Diários de motocicleta* (Walter Salles, Argentina, EUA, Chile e outros, 2004), *Cinema, aspirinas e urubus* (Marcelo Gomes, Brasil, 2005), *El camino de San Diego* (Carlos Sorín, Argentina, 2006) e *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, Brasil, 2006) são apenas alguns exemplos dessa ênfase contemporânea na viagem e em outras formas de deslocamento que têm inquietado, de maneira recorrente, as narrativas do cinema latino-americano recente.

Longe de sugerir que os filmes aqui citados constroem uma referência representativa fixa em relação à chegada do novo milênio, ou que constituem, de algum modo, um sentido metonímico em relação ao cinema do período, o que buscamos extrair de suas narrativas é a marca de errância, o traço de passagem e deslocamento que carregam, ao mesmo tempo em que criam espaços de imaginação de novas formas de subjetividade e, sobretudo, de singularidades. São filmes que politizam justamente o que está em jogo no trânsito: as formas políticas e estéticas que afloram de suas narrativas de deslocamento, as negociações que surgem dessas passagens e o modo com que convidam ao afeto e tensionam os limiares, as fronteiras, fazendo pensar as comunidades sob um prisma de mobilidade e imobilidade, de contaminações e enfrentamentos, embalado por fluxos e trajetórias líquidas. São filmes que nos *co-movem* nesse mundo que se move em direções e sentidos diversos e que ora se choca com o imóvel (e por ele se deixa atravessar), ora o repele nos (des) encontros (carregando-o com força veloz para longe). Um mundo, portanto, riscado, pontuado por nós e linhas de fuga que se tocam e se atravessam sem limites. Um mundo que o cinema partilha e faz explodir "com a dinamite dos

seus décimos de segundos, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância" (BENJAMIN, 1985: 189).

Ao olhar essas produções recentes sob um mesmo viés, no entanto, buscamos uma perspectiva transnacional, sem, contudo, intentar reduzir o continente a um todo homogêneo. O que se propõe é pensar como o cinema ajuda na imaginação de uma América Latina inserida em um contexto de apagamentos de fronteiras e de modos de pertencer que fazem dilatar e dissolver a própria noção de pertencimento. Longe de programas preestabelecidos, o cinema contemporâneo parece desenhar uma cartografia da América Latina como uma comunidade imaginada que se expande em des/reterritorializações, onde o que se partilha é, justamente, uma heterogeneidade irredutível que explode na força mesma de suas singularidades. Nesse sentido, parece-nos fértil e politicamente produtivo pensar a noção de comunidade, da maneira como tem sido imaginada no cinema recente, não por meio de identidades ou mônadas, mas de singularidades, da presença do "ser qualquer", como pensado por Giorgio Agamben em seu *A comunidade que vem* (1993).

O "ser qualquer" – diferentemente do "qualquer um", que guarda sinais de pertencimento a um conjunto ou classe em comum – é o "ser tal qual é", que não se define por uma identidade, mas como uma "singularidade qualquer". Para Agamben (1993: 11), "a singularidade [qualquer] liberta-se assim do falso dilema que obriga o conhecimento a escolher entre o caráter inefável do indivíduo e a inteligibilidade do universal".

Pode-se dizer, pois, que o que se partilha pela via das imagens do cinema não é exatamente um mesmo comum, mas singularidades de um mesmo sensível. Sob essa lógica, o que nos interessa é mapear a força das singularidades, realçadas pelo devir, que percorrem as telas latino-americanas; e perceber, desse modo, a possibilidade de um comum sensível que se partilha na forma de imagem, na medida em que a própria imagem pode ser entendida como o "lugar

do sensível" (COCCIA, 2010). Assim, as linhas de força desse cinema recente promovem afiliações que se estendem ao longo – e para além – do continente, reconfigurando-o, pelo trabalho de imaginação desterritorializada que o cinema enseja, como uma comunidade *co-movente* que se reconstrói a todo instante.

Breve passeio pelas viagens latino-americanas nos anos 1990 e em diálogo com o presente[3]

As viagens do cinema latino-americano na primeira metade dos anos 1990 parecem impulsionadas por um desejo revisionista que se dá no movimento para fora dos espaços nacionais, em filmes como *El viaje* (1992), de Fernando Solanas, *Amigomío* (1994), de Alcides Chiesa e Jeanine Meerapfel e *Terra estrangeira* (1996), de Walter Salles e Daniela Thomas, para citar alguns exemplos. No Brasil, uma outra vertente revisionista da viagem na última década do século é o retorno ao sertão, sendo *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles, um expoente com grande sucesso comercial (dentro e fora do país), como veremos mais adiante.

Em *Amigomío*, o que motiva a viagem pelo continente – desde a Argentina até a Venezuela – é o exílio, a busca por asilo político durante o período da ditadura no país de origem. Carlos, de descendência alemã, viaja com o filho, chamado de Amigomío, um garoto de oito anos que guarda traços indígenas, como os de sua mãe, militante desaparecida pouco antes de o pai tomar a decisão de partir.[4] As diferenças já evidentes nos traços étnicos distintos de pai e filho

3. Por questões de espaço, e mesmo pelo recorte panorâmico do artigo, não há aqui nenhuma intenção de exaurir esta ou aquela cinematografia, mas mapear algumas obras do período, correndo o risco, certamente, de deixar de fora outras também significativas para as questões aqui discutidas. Além disso, o artigo pretende se furtar a totalizações ou hierarquização dos filmes apresentados em relação aos não mencionados ou analisados.

4. Há uma certa ressonância histórica na condição de partida de Carlos, já que seus pais vieram da Alemanha por ocasião da Segunda Guerra Mundial, também por temer perseguição.

são exploradas na viagem na relação que ambos estabelecem com o espaço latino-americano e com as figuras humanas que encontram. Por um lado, Carlos recusa-se a "sair de casa", deixar o lugar seguro de seu mundo privilegiado como branco de classe média bonaerense. Na obviedade do discurso permeado de conflitos identitários que o filme constrói, Amigomío funciona como uma espécie de mediador entre o mundo fechado de seu pai e todo o espaço da diferença que se abre na paisagem latino-americana que percorrem.

A viagem que o filme acompanha torna-se, toda ela, uma intensa "zona de contato", para lembrar o termo cunhado por Mary Louise Pratt (1999). Se tomarmos essas posições estáticas de diferença em chave alegórica, pai e filho denotam as forças heterogêneas do continente, já antecipadas no binômio colonizador/colonizado, sendo que o "hibridismo" de Amigomío parece querer "dar conta" ou "resolver" a questão da diferença de maneira anódina. É de maneira programática, quase didática, que o filme passeia por essas questões relacionadas ao exílio. Por um lado, a dificuldade de sair de casa e encontrar um outro; por outro, passada a experiência da viagem em si, surgem os conflitos relacionados ao retorno, após o fim da ditadura. No longo período em que os dois permanecem em terras estrangeiras, onde as vidas são reformuladas por meio de novas afiliações, voltar para casa revela a "fratura incurável" do exílio, para lembrar a expressão de Edward Said (2001: 46). O filme encerra-se, assim, com a exposição dessa fratura identitária – que, consequentemente, também desestabiliza a noção de casa –, como um corolário da ditadura, um legado que o exílio imprimiu em nossa memória/história como perda e dissolução.

Passado em tempo diegético contemporâneo ao lançamento do filme, El viaje vai empreender uma força crítica vital em relação às políticas neoliberais do início dos anos 1990 na América Latina. A viagem do jovem Martín, que parte da Patagônia e atravessa a América Latina em busca de seu pai, é permeada de sentido alegórico. Nesse filme, Solanas oferece um olhar cartográfico sobre a América Latina, que disseca o continente – com certa

tinta de realismo mágico –, mapeando uma viagem dialética de história e memória, passado e presente através das "veias abertas da América Latina".[5]

No filme, o continente é construído simbolicamente como *pater/patris*, uma vez que a viagem de Martín em busca do pai também pode ser entendida, a partir de um sentimento de perda de identidade, como uma busca por um paraíso perdido, uma pátria comum, como em uma revisão da história e da utopia de um passado não muito distante. Nesse sentido, *El viaje* revela uma certa melancolia com relação ao fracasso do projeto socialista de outrora no continente. A imagem do navio encalhado no mar quase parado, sem vida, com que Martín se depara parece guardar essa memória doída, desintegrada, de uma "América inconclusa", exatamente como o nome (carregado de alegoria) do caminhoneiro que percorre todo o continente e vai encontrando Martín em diversos momentos de sua jornada: Américo Inconcluso.

A viagem de Martín torna-se sua iniciação, como em um *Bildungsroman*, e o que ele apreende de sua busca, de sua passagem, é que só se pode ter acesso a partes fragmentadas de *pater* e *patris*, moduladas na experiência contínua da viagem e na intricada trama das culturas/identidades que escorrem e se esparramam no trajeto. É a jornada pelo continente que explicita a impossibilidade de uma unidade. Ao final do filme, Martín reconhece que não pode discernir se sua aventura aconteceu de fato ou se foi um sonho, por isso declara não mais procurar por seu pai, já que, conclui, o foi encontrando ao longo do caminho. A sensação de perda de identidade, epitomada, no filme, pela ausência do pai, rearticula-se no decorrer da trajetória, quando a "terra do pai" só parece recuperável na própria experiência líquida da viagem (ou do sonho), e não materializada ou localizada na vontade monádica de alcançar uma identidade.

A viagem de Martín e Amigomío, que atravessam a América Latina livremente como se não houvesse fronteiras entre os países, parece querer

5. Empresto aqui a metáfora de Eduardo Galeano, no livro *As veias abertas da América Latina*, de 1970.

abraçar o continente, tentar apreendê-lo como uma só comunidade de *hermanos*, ainda que as fraturas dessa comunidade sejam expostas ao longo do caminho. Essa será a tônica adotada, já no século XXI, por Walter Salles, em *Diários de motocicleta*. No início da aventura do jovem Ernesto (Che) Guevara e seu amigo, Alfredo, um plano subjetivo da estrada que irão percorrer aponta para esse destino totalizador do filme, endossado pela voz *over* de Ernesto, em carta para a mãe, que diz: "À nossa frente, se estende toda a América Latina".[6] Uma promessa que expressa tanto um futuro incerto, dado no horizonte da estrada que não aponta pra nada além da própria estrada, quanto uma aposta na (re) descoberta, na aventura, alinhada à perspectiva do gênero *road movie*[7] que o filme vai assumir. Mais adiante, na colônia de leprosos que visitam no Peru, Ernesto declara que "a divisão da América em nacionalidades vagas e ilusórias é totalmente fictícia. Constituímos uma só raça mestiça, desde o México até o estreito de Magalhães". Por conseguinte, o filme esboça uma visão romântica, idealizada, da América Latina, que parece ir se revelando à medida que a trajetória dos personagens desbrava o interior do continente. Paradoxalmente, essa noção de "todo" que parece se construir com o filme vai se desintegrando quanto mais fundo os personagens penetram nos sulcos de pobreza e miséria da América Latina. O que esse movimento para dentro sinaliza é a perspectiva essencialista do filme, como se fosse necessário – e possível – encontrar a identidade, a essência de um povo; como se fosse mesmo possível construir um todo sem produzir a exclusão, a diferença, as partes.[8]

---

6. As referências à fala dos personagens são retiradas da legenda em português do filme em DVD, distribuído pela Disney.

7. Nota-se que o filme ressoa, por exemplo, a aventura de *Easy rider (*1969) e sua viagem de (re) descoberta da "América", empreendida por dois amigos que percorrem estradas estadunidenses dirigindo motocicletas (guardadas as diferenças entre suas Harley Davidson e a condição precária da "Poderosa" dirigida por Ernesto e Alfredo).

8. No capítulo "What is a people?", de seu *Means without end: notes on politics*, Agamben (2000) discorre sobre essa impossibilidade de se pensar a noção de povo como um "todo", uma vez que o próprio conceito é atravessado por uma fratura biopolítica.

No filme anterior de Salles, *Terra estrangeira*, codirigido por Daniela Thomas, a viagem para fora do espaço nacional promove justamente um olhar para dentro, mas que se oferece sob uma lógica menos essencialista, ainda que carregada de nostalgia, e já permeada de sentidos de des/reterritorialização. Imbuído de um sentimento nostálgico de nação, e marcado pela sensação de perda de identidade, o filme acompanha a trajetória de jovens brasileiros, Paco e Alex, na condição de imigrantes ilegais em Portugal. Lançado em 1996, na infância do que se convencionou chamar de Retomada do Cinema Brasileiro, o filme que Salles e Thomas constroem é situado diegeticamente no início da década de 1990, período de amargo desencantamento da nação diante das medidas econômicas tomadas pelo recém-eleito presidente, Fernando Collor de Melo. É esse desencantamento que atravessa *Terra estrangeira* e aponta para a busca de uma saída que já não parece possível no território nacional.

O exílio já não é motivado por perseguições políticas, como no anterior período de ditadura militar, mas por uma paradoxal (i)mobilidade social e econômica, que impulsiona os jovens brasileiros para o mercado de trabalho no exterior ao mesmo tempo em que os imobiliza na incapacidade do sucesso profissional ou de um retorno promissor.[9] O mar que o filme nos mostra é português. Visto do lado de lá, de uma perspectiva desterritorializada, ele encerra um horizonte sem saída, uma espécie de reverso da utopia anteriormente ensejada pelo ponto de vista brasileiro em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, e já mesmo revisitada pelo diretor em sua verve antiutópica, em *Terra em transe* (1967).[10] Em *Terra estrangeira*, não se pode nem mesmo enxergar o Brasil no horizonte. Não se chega a terras

9. A partir da década de 1980, o que passa a motivar o fluxo brasileiro para terras estrangeiras são as promessas do capitalismo transnacional disseminadas por fluxos midiáticos cada vez mais intensos, e que aceleram os processos de globalização no mundo contemporâneo.

10. Lucia Nagib (2006: 39) nos lembra que a matriz antiutópica desse mar já se encontra em *Soy Cuba*, do diretor russo Mihail Kalatozov. Filmado em Cuba, em 1963, o filme apenas foi lançado comercialmente anos depois.

brasileiras porque todo o filme se anuncia como uma promessa que encalhou assim como o velho navio que não se pode tomar de volta e que se desintegra lentamente no vai e vem das águas portuguesas. Da mesma forma, em *El viaje*, o navio encalhado sugere paralisia, uma imobilidade aguda que parece cravada na própria noção de (perda de) identidade, na estase do fluxo.

É importante notar como a presença da ideia de "terra" se ressignifica no filme de Salles e Thomas. Se nos títulos de Rocha – mais adiante o diretor o repetirá em seu *A idade da terra* (1980) – a terra é marcada por fortes relações com a territorialidade pela força da resistência, *Terra estrangeira* aponta para uma melancólica abertura para o exterior. Aqui, percebemos uma noção de estrangeiro e de exterior que não elide o próprio, o interior, o nacional. Cabe, antes, pensar o exterior, como faz Agamben, no sentido de "passagem" que o termo carrega em outras línguas: "à porta", em latim; "na soleira", em grego. Como conclui o autor, "o exterior não é um outro espaço situado para além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso [...]. A soleira [...] é a experiência do próprio limite, o ser-*dentro* de um *exterior*" (AGAMBEN, 1993: 54). A terra estrangeira, portanto, confunde os interstícios do dentro e do fora, expande os limites do lugar para as possibilidade dos espaços e dos deslizamentos de des/reterritorialização.

Lançado em 2001, o filme *En la puta vida*, de Beatriz Flores Silva, aborda a relação entre o deslocamento espacial e as (re)negociações da experiência no exterior, mas com ênfase nas questões de gênero e sexualidade. Como sugere o título em castelhano, trata-se da vida dura de prostitutas que, no filme, escorrem nas malhas do fluxo transnacional, traficadas da América Latina para a Europa – no caso específico, Barcelona. Ludibriada pelo namorado a tentar a vida na Espanha, a uruguaia Elisa tem o passaporte confiscado por ele ao chegar em terras espanholas e é obrigada a trabalhar como prostituta nas ruas de Barcelona. Na experiência desiludida de Elisa, atravessar o oceano configura sua (i)mobilidade em terras estrangeiras e Barcelona revela-se um

espaço de sobrevida, de *vida-puta*, des/reterritorializada na cacofonia das vozes que transitam pelas ruas. Seu espanhol com sotaque argentino (embora o filme seja uruguaio, a atriz que vive Elisa, Mariana Santágelo, é argentina) soma-se ao sotaque de diversas nuanças das prostitutas locais e estrangeiras e ao português (e mesmo portunhol) das travestis brasileiras. Os espaços da língua reverberam os espaços dos corpos, das sexualidades e das reservas de mercado.

Desse modo, o filme coloca-se criticamente em relação ao tráfico de mulheres latino-americanas para a Europa, mas também vaticina que a *vida-puta* não se restringe ao corpo feminino. No enfretamento diário nas ruas povoadas por prostitutas de várias nacionalidades, onde o sexo é mercadoria fresca e o comércio é vasto, Elisa passa a disputar território com as travestis brasileiras, que se agrupam, se aliam em gangues para melhor garantir sua fatia de sobrevida. A *vida-puta*, afinal, não é prerrogativa de um só corpo, mas dos vários corpos, independentemente do gênero e da sexualidade, que são subsumidos aos processos do capital. Imbricada nas forças transnacionais que atravessam o filme, portanto, a narrativa constrói uma relação entre o estado desterritorializado das personagens e sua necessidade de reterritorialização que se dá na política dos corpos. Na viagem de Elisa, para além das negociações culturais, existem as fronteiras de gênero e sexualidade. Sua relação com os brasileiros se oferece num outro espaço que não o latino-americano e em uma circunstância desterritorializada em que impera justamente a disputa por um território de performance de sexualidade nas franjas do capitalismo.

Outro filme que aborda a questão da imigração ilegal e a sobrevida no submundo de uma terra estrangeira é *Dois perdidos numa noite suja* (José Jofilly, 2003), segunda adaptação cinematográfica da peça de Plínio Marcos, escrita em 1966 e adaptada pela primeira vez em 1971. Na nova versão para o cinema, a história é "atualizada" ou ressignificada no contexto contemporâneo do fluxo massivo de imigração ilegal latino-americana em território estadunidense. Assim, os conflitos dos personagens centrais Tonho e Paco se deslocam do contexto

político da contracultura e da cultura marginal urbana no Brasil dos anos 1960 para retratar a violência urbana em Nova York, sob uma ótica transnacional.

Assim como *Terra estrangeira*, o final de *Dois perdidos numa noite suja* remete ao fim da promessa: Tonho decide ir embora e deixa Paco para trás. Não há futuro certo em sua caminhada pela ponte do Brooklyn, assim como não há promessa no olhar perdido de Paco ao perambular sem rumo pela Times Square. Paco e Tonho somam-se, sem destino certo, aos milhares de outros brasileiros cujas trajetórias de deslocamento evidenciam a vazadura das fronteiras, "feridas abertas" – como declara Gloria Anzaldúa em seu *Bordelands/La Frontera* (2007) – por onde escoa a força nômade que se impõe como resistência. O que sobra dessa dispersão tão difusa dos corpos em trânsito é o vazio que se coloca entre o aqui e o lá, no entrelugar do antes e do depois, do local e do global, da mobilidade e da imobilidade.

Passagens de *road movie* em estradas latino-americanas

Uma das inclinações do cinema latino-americano nos últimos 15 anos diz respeito a negociações com o gênero *road movie*, revisitado e reinventado com cores locais, na dinâmica do trânsito e dos atravessamentos, prerrogativas da perspectiva transnacional. Essa vertente das narrativas de deslocamento do cinema latino-americano pode ser lida em vários exemplos e a partir das mais variadas formas de reinvenção do gênero em filmes como *Y tu mamá también* (2001), de Alfonso Cuarón, *Histórias mínimas* (2002), de Carlos Sorín, *El viaje hacia el mar* (2003), de Guillermo Casanova, *Família rodante* (2004), de Pablo Trapero, *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, e *Árido movie* (2005), de Lírio Ferreira. Embora não seja do escopo deste artigo empreender uma leitura dos filmes encerrada na noção de gênero, importa reconhecer os diálogos e as contaminações que o contexto das produções contemporâneas estabelece com outras cinematografias. No

caso específico das viagens e dos deslocamentos de nosso cinema recente, é no filme de estrada[11] – ou *road movie* – que se percebem os entroncamentos, as linhas que se cruzam e se bifurcam no caminho.

Ainda que a ideia de mobilidade não seja um traço novo, como sabemos, o que parece se destacar nas produções latino-americanas, no limiar entre o século XX e a primeira década do século XXI, é uma pulsão de errância, um impulso de viagem que já não parece marcado por trajetórias teleológicas, como convencionou-se pensar a viagem na América Latina com os chamados Cinemas Novos de meados do século XX. A alegórica viagem para o mar que Glauber Rocha promove em *Deus e o diabo no terra do sol*, por exemplo, carrega-se de força política anti-imperialista, em uma chave diferente da provocação política de que se imbui *Y tu mamá también* na viagem que empreende para uma praia do litoral mexicano no Pacífico. Neste filme, a viagem para o mar se dá sob uma outra lógica estética e narrativa que dialoga com as convenções do gênero *road movie* estadunidense, ainda que sem descurar de um olhar penetrante sobre as fissuras socioeconômicas específicas do contexto mexicano na virada do século XXI. Aqui, a chegada ao mar não parece guardar uma força totalizante, revolucionária e coletiva. Antes, o que o filme promove é um jogo de atravessamentos que faz turvar as fronteiras entre o público e o privado, a mobilidade e a imobilidade, a estrada e

11. Tomamos o filme de estrada, aqui, não apenas em sua gênese como *road movie*, surgida no contexto específico da contracultura nos Estados Unidos, mas em toda a espessura de suas transformações, articulações e reapropriações ao longo da história do cinema no mundo – inclusive nos Estados Unidos. Desde as releituras empreendidas por Wim Wenders (*No decurso do tempo* e *Paris, Texas*, por exemplo), passando pela investida paródica de Jean-Luc Godard (*Weekend à francesa*), pelas atualizações de gênero e queer (como em *Thelma e Louise* e *Priscilla, a Rainha do Deserto*, por exemplo) e indígenas (*Smoke signals*), até a estrada ocre, riscada de real, de Abbas Kiarostami ou de Samira Makhmalbaf, só para citar alguns exemplos. Podemos dizer, pois, que o filme de estrada, assim como a própria noção de viagem, caracteriza-se como um mapa infinito de possibilidades, de rotas que se alteram e se pontencializam na medida mesma em que as estradas se multiplicam e (des)orientam o percurso, abrindo para novos caminhos, novas trajetórias que chegam e partem sem fim, para destinos nem sempre antecipados na partida.

a margem, o nacional e o transnacional, chamando a atenção justamente para suas correlações e contaminações, que problematizam mais do que resolvem o impulso da viagem e seu destino final, a praia La Boca del Cielo.[12]

De fato, o filme de Cuarón oferece uma perspectiva crítica do contexto político e social do México, mesmo que encoberta pela linha narrativa particular que fala sobre dois adolescentes ávidos por sexo com uma mulher casada e com quem viajam para uma praia paradisíaca da costa do Pacífico. A proposta do filme parece enfatizar mais a noção de passagem do que necessariamente de chegada, pois, mesmo quando chegam à praia, os personagens permanecem em constante estado de alteração, seja na relação com os habitantes locais – a família de Chuy, o pescador, por exemplo –, seja na relação entre eles mesmos – a intimidade com Luísa, a tensão homoerótica entre os dois amigos.

Essa ideia de passagem que o filme traz é estabelecida na viagem mesma, que vai transformando não só a paisagem que o filme recorta no trajeto dos personagens – e interação deles com essa paisagem –, mas também o fim da adolescência dos dois personagens centrais, Tenoch e Julio, diante da companhia de Luísa, a espanhola que os acompanha. Para Luísa, a passagem também se dá pelo fim do casamento com o primo de Tenoch, ao mesmo tempo em que precisa aceitar a morte que se aproxima em decorrência do câncer recém-descoberto. A viagem de Julio e Tenoch é também a passagem para a vida adulta, que requer, no filme, além da iniciação sexual, um contato mais direto com o panorama social de contradições e desigualdades do México na entrada do novo milênio. Assim, as imagens da viagem, da estrada percorrida pelos três

12. O filme, inclusive, não termina na praia. Em uma espécie de epílogo, vemos os dois jovens, Julio e Tenoch, se reencontrarem, algum tempo após a experiência em La Boca del Cielo, já na Cidade do México, onde conversam, de maneira desconfortável, como dois estranhos. Na praia, a forte amizade que os unia mostrara a tônica *gay* de sua relação, mas os dois, passada a experiência de uma noite de sexo em que estavam bêbados, voltaram para a cidade e separam-se sem resolver esse impulso sexual que a viagem revelara. As vidas seguem rumos diferentes, cada um na faculdade que era esperada por suas famílias, a despeito do que viveram, sonharam e realizaram na viagem a La Boca del Cielo.

personagens, vão se preenchendo também com o mundo de fora do carro, com as vidas das margens, da beira da estrada, que vão surgindo e se incorporando ao quadro. Desse modo, a distância entre o dentro e o fora, entre a vida "comum" e a trajetória particular de Julio, Tenoch e Luísa, confunde-se em um jogo de associações que o filme de Cuarón faz questão de expor ao nosso olhar. Quando o contexto contemporâneo de processos de globalização cada vez mais intensos parece chamar para as temáticas universais, o filme reafirma o olhar local, sem deixar de compreendê-lo dentro de uma lógica transnacional que o aceita permeado de trânsito, atravessamentos e (des)encontros.

No Brasil, *Árido movie* antropofagiza o termo *road movie*, do inglês, adaptando-o ao contexto local de aridez do sertão, em um gesto que ecoa o movimento cinemanovista da falta e da fome que, no início dos anos 1960, norteou a produção de uma "estética da fome", como propôs Glauber Rocha. O retorno ao sertão é um movimento que o diretor já empreendera em seu *Baile perfumado* (1997), codirigido por Paulo Caldas e que acompanha o encontro de um fotógrafo libanês com o bando do famigerado cangaceiro Lampião em sua errância por terras nordestinas. É só no ano seguinte ao lançamento de *Baile perfumado*, no entanto, que a volta ao sertão, configurado como uma "redescoberta apaixonada do Brasil" (NAGIB, 2006: 65), vai se consagrar comercialmente – e internacionalmente – com *Central do Brasil*, de Walter Salles.

Neste filme, é o encontro de uma carioca de meia-idade com um menino filho de migrantes nordestinos, órfão de mãe e em busca do pai que retornara ao Nordeste, que impulsiona a viagem para o sertão. *Central do Brasil* investe, assim, em uma tônica do *road movie* já galvanizada por interesses locais, mostrando uma outra face das migrações e do êxodo que, historicamente, levaram inúmeros nordestinos a "tentar a vida" nas grandes metrópoles do país. A promessa falida da modernidade da cidade, em oposição ao arcaico e à falta do sertão, parece, agora, regurgitar os migrantes de outrora: voltar ao lugar de origem é reconhecer o fracasso da promessa para muitos. Nesse

sentido, o filme promove, de um lado, o retorno da imagem do sertão na nossa cinematografia – considerando o passado em que o sertão serviu de impulso político para um chamado à revolução no nosso Cinema Novo –, mas o retorno, por outro lado, também se dá como um antifluxo migratório, como uma viagem que parece encenar o fim da novidade, a face de excesso e exclusão pela via da migração. A vida já não cabe na cidade grande.

Depois da desilusão instalada em *Terra estrangeira*, filme anterior de Salles, a viagem de Dora com o menino Josué do Rio de Janeiro para o interior do Nordeste, em *Central do Brasil*, é também uma retomada do próprio diretor e, por extensão, do cinema brasileiro, sendo o filme um dos maiores expoentes da chamada Retomada do Cinema Brasileiro. O filme assume o retorno ao sertão como um reencontro com a pátria, em um tom quase de salvação, como se fosse necessário, agora, recuperar a imagem do sertão mítico do Cinema Novo para revisitar a utopia dissolvida pela história. Uma utopia que só se "realiza como ausência", como sugere Lúcia Nagib, já que o reencontro de Josué com o pai, ao final do filme, é apenas "hipotético [...] jamais se materializa e é apenas concebível enquanto ficção ou mito" (NAGIB, 2006: 72).

A viagem de *Central do Brasil* tem um destino de redenção, reelaborando a vontade de busca e descoberta engendrada pelo *road movie* – que está na origem do gênero hollywoodiano – com um impulso redentor de inspiração neorrealista. Como na viagem de Martín, no filme de Solanas, o filme articula a busca por um pai – em chave alegórica, também entendido como pátria –, embora o que se sustente aqui seja, de fato, a redescoberta da figura materna, localizada na personagem Dora. Nesse sentido, é importante ressaltar que, ao mesmo tempo que o filme parece oferecer um espaço vital para a presença feminina na estrada, sendo Dora quem conduz Josué ao encontro com o pai, essa presença é domesticada, encapsulada no papel materno e redentor que a personagem encerra. *Central do Brasil*, portanto, entrelaça a narrativa de viagem a uma mirada melodramática. Podemos mesmo dizer que, na sequência

final do filme, quando, ao amanhecer do dia, Josué corre pela rua à procura de Dora, o que se "atualiza é o *mélos*" (para brincar com a expressão usada por Ismail Xavier sobre a imagem do mar ao final de *Deus e o diabo na terra do sol).*[13]

Mulheres na paisagem/passagem

Um traço importante das narrativas de viagem do cinema latino-americano na virada do século diz respeito, justamente, à presença do corpo feminino na estrada, no comando da viagem, de seu próprio deslocamento. Filmes como *Sin dejar huella* (2000), da mexicana María Novaro, *Tan de repente* (2002), de Diego Lerman, *Cleopatra* (2003), do argentino Eduardo Minogna, *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, e o também argentino *Una novia errante* (2007), de Ana Katz, são apenas alguns exemplos dessas narrativas de passagem que privilegiam as trajetórias femininas.

Em *Tan de repente*, Mao e Lenin, duas garotas bonaerenses lésbicas que se autodenominam *punks*, sequestram Marcia, funcionária de uma loja de roupas íntimas em um subúrbio de Buenos Aires, e as três empreendem uma viagem sem destino certo com um carro roubado. O sequestro se dá porque Mao desenvolve uma obsessão por Marcia, que ela acabara de conhecer, e decide mantê-la prisioneira até que compreenda e aceite seu amor. De início, o filme apresenta a condição marginal dessas três personagens em uma zona suburbana de Buenos Aires quase como um sufocamento de suas existências. Cabe ressaltar que as personagens citadas encontram-se no limiar da passagem da adolescência para a idade adulta. E, enquanto Mao e Lenin parecem encenar sua própria marginalidade, com impulso revolucionário típico da adolescência (o que se denota dos nomes históricos que assumem com o apelidos), a posição periférica de Marcia encontra-se na sua condição

13. Para Xavier, o mar "atualiza o télos" (2007: 90-91).

de gorda para os padrões de beleza vigentes e, por isso mesmo, solitária, rejeitada por um ex-namorado que ela cultiva como única possibilidade de realização sexual, até conhecer as garotas *punks*.

Nesse sentido, Marcia parece fixa, congelada no espaço da conformidade e da obediência social como vendedora exemplar de uma loja de calcinhas – ironia que coloca sua sexualidade de forma apenas tangencial, já que sua vida sexual inexiste, mas as roupas íntimas que vende de certa maneira refletem a sexualidade alheia. Reconhecida nesse espaço de dormência social/sexual, Marcia projeta sua sexualidade romanticamente no passado nunca recuperado. É só no momento que se depara com o diferente, na figura das duas garotas que cruzam seu caminho, que seu devir se potencializa no filme. A aventura da viagem, que se opõe radicalmente à rotina melancólica de Marcia, assim como a incipiente amizade com Mao e Lenin, engendram o intercâmbio, a desordem e o conflito que acabam por, finalmente, restituir sua autoestima e revelar a nova face de sua sexualidade, assumidamente lésbica.

Ao longo da viagem, pois, as trajetórias de Mao, Lenin e Marcia se reformulam e parecem resistir ao esgotamento inerte e vazio da vida periférica anterior em Buenos Aires. É no jogo e intercâmbio da experiência de viagem que a paisagem traz à tona os conflitos e os (des)encontros, a cumplicidade e o confronto destas três personagens femininas que percorrem as estradas argentinas. Na mesma estrada, estão os fragmentos de suas existências marginais, a transgressão de Mao e Lenin em oposição à vida regrada e obediente de Márcia. No centro da narrativa fílmica, no entanto, há uma estrada que as conduz além do entrelugar e sua zona de enfrentamento, quando Lenin e Márcia, transformadas pela viagem, reafirmam a orientação lésbica na promessa de um amor desvencilhado de amarras.

A potência do corpo feminino que viaja também se encontra em *O céu de Suely*.[14] No filme, após a experiência de vida frustrada em São Paulo, a jovem Hermila retorna a Iguatu, sua cidade natal, no interior do Ceará. Ao dar-se conta de que o namorado não virá de São Paulo para viver com ela e o filho como prometera, Hermila decide voltar à estrada, retomar o impulso de partir. Sem recursos para financiar a viagem, no entanto, resolve rifar o corpo para arrecadar o dinheiro necessário. Cabe ressaltar, no entanto, que a estratégia mercadológica empreendida por Hermila se dá pela compreensão de que a lógica do capital gera a movência, possibilita a partida de Iguatu, mas não necessariamente a reduz a mera mercadoria do sistema conexionista. É esse o ponto vital que a coloca como sujeito autônomo, "na contramão da serialização e das reterritorializações propostas a cada minuto pela economia material e imaterial atual" (PELBART, 2012). Assim, a negociação do corpo com o intuito de financiar a viagem desestabiliza essa noção aprisionadora do capitalismo, oferecendo a possibilidade da via dupla, em que Hermila surge como devoradora dessa lógica ao utilizá-la como instrumento de seu desejo de partir.

Localizada no sertão do Ceará, a pequena Iguatu nos é dada como um lugar de passagem, um entrelugar recortado por ruas e estradas que parecem antecipar o olhar para a possibilidade da partida e onde caminhoneiros que cortam o país fazem pouso. Sempre no limite da estrada, em constante trânsito por Iguatu, no limiar do asfalto que parece querer lançá-la sempre além da fronteira do local, a luta que Hermila trava é com o espaço, com seu aspecto periférico, inerte. Partir torna-se sua pequena revolução, contestação da vida infértil em Iguatu, mas há uma negociação, uma estratégia que precisa ser ativada por Hermila. Sua "valorização e autovalorização", para usar as expressões de Pelbart, são reinventadas na própria corporeidade. Para tecer sua trajetória existencial, nômade, como uma esquizofrênica no império atual, reinventa-se, ao rifar o

14. Aqui, encontra-se resumido e revisto um texto em que a autora faz uma leitura do filme de Aïnouz; ver Brandão (2008).

corpo como dispositivo que mescla as esferas subjetiva e mercantil por meio do capital, sem submeter-se à condição de refém de sua máquina voraz.

Na trajetória individual de Hermila, não há espaço para a conformidade do corpo feminino à antiga rede do mercado de prazeres, pregnante de vitimização e justificativas redentoras, como na Cabiria de Fellini. Consciente do valor capital de seu corpo em época tão afeita a um biopoder que o molda ao gozo dominante, Hermila o constrói como potência geradora de possibilidades. Recusa-se a ser puta, a redimir mazelas sociais na entrega resignada do corpo feminino como modulador atávico da sobrevivência. Anti-Cabiria em Iguatu, Suely, a face capitalizada, mas não reduzida, de Hermila, renuncia a ordem categorizadora de papéis redentores para reconfigurar seu corpo na lógica mercantil do biopoder e se reconstrói como um outro eu. Diferenciando-se do discurso sociologizante do estigma retirante ainda vigente (*Cinema, aspirinas e urubus* e *O caminho das nuvens*, por exemplo), o filme coloca a questão em um plano subjetivo: cabe a Hermila o impulso de partir, talvez de recuperar a "vida" como potência a qualquer custo. Tendo compreendido que a existência periférica em São Paulo dissolve as utopias, entende que ficar também sufoca a experiência de vida, reduzindo-a a mera sobrevivente.

Dentro do ônibus que a levará a Porto Alegre, Suely, a anti-Cabiria do sertão de Aïnouz, não olha para trás. Segue outra trajetória, não se sabe se mais ou menos feliz, se sequer será feliz, mas que a leva sempre adiante, como certo cinema que, assim mesmo, "menor" como a pequena utopia de Suely, cresce na singularidade, singeleza e, sobretudo, no afeto que o filme constrói. Na pequena utopia de Suely, a morada já não é um lugar, mas o espaço todo da viagem, que abraça possibilidades infinitas, como o céu que o título sugere. O céu, nesse sentido metafórico, abrange as múltiplas possibilidades do trânsito na perspectiva dos deslizamentos atuais, como uma ampla zona de indiscernibilidade, aberto que está a todos os devires da passagem.

Um filme que surge exatamente na passagem entre os séculos e que nos ajuda a pensar o modo como o mundo contemporâneo "envolve interações de uma nova ordem e com nova intensidade",[15] como sugere Arjun Appadurai (2005: 27), é *Um passaporte húngaro* (2001),[16] de Sandra Kogut. Com impulso documental, o filme aborda o esforço que a realizadora brasileira empreende na tentativa de obter a nacionalidade húngara dos avós judeus, que migraram para o Brasil por ocasião da Segunda Guerra Mundial. O filme toma forma à medida que a diretora vai escavando a memória da família no intuito de coletar dados e documentos que cumpram as exigências do consulado para a aquisição do passaporte, ao mesmo tempo em que se depara com a frieza estática do mundo burocrático que ainda se sustenta, com suas fronteiras invisíveis, no recalque de noções como identidade e origem, como se fossem dado fixos, irrevogáveis e incontestáveis. *Um passaporte húngaro* mostra justamente a fragilidade de tais noções, principalmente em tempos atuais.

Do mesmo modo, se o trânsito intenso, em tempos atuais, parece relativamente livre em certos espaços, desafiando noções claras de lar e de pertencimento, essas noções ainda emperram nos meandros da burocracia internacional e no controle do fluxos por parte dos Estados-nação, como nos mostra *Um passaporte húngaro*. A fotografia, o passaporte, as digitais, a leitura da íris e até mesmo o escaneamento do corpo constituem instrumentos de biopoder que servem a esse controle,[17] ainda que não possam assegurar identidades, como bem mostra o filme. Nesse sentido, importa lembrar que, mesmo diante do declínio da soberania dos Estados-nação e surgimento do Império contemporâneo, como proposto por Hardt e Negri (2010), fronteiras

15. Tradução livre da autora a partir do original em inglês.

16. Uma leitura mais ampla de *Um passaporte húngaro* foi apresentada no evento "Mulheres da Retomada: *Women Filmmakers in Contemporary Brazilian Cinema*", na Universidade de Tulane, New Orleans, EUA, em fevereiro de 2011, e será publicada no livro P*olíticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*, coorganizado pela autora.

17. Como nos lembra a Susan Sontag (2003: 32), "a industrialização da fotografia permitiu sua rápida absorção pelos meios racionais – ou seja burocráticos – de gerir a sociedade".

físicas e simbólicas ainda constroem empecilhos e dificuldades para o fluxo humano, o que uma visão ingênua do contexto poderia tomar como naturalmente dadas.

Essa, por exemplo, tem sido a tônica dos filmes que exploram a migração de latino-americanos para os Estados Unidos. Em *Solo Dios sabe* (2006), de Carlos Bolado, a brasileira Dolores vive legalmente nos Estados Unidos. Mesmo com visto de permanência garantido, no entanto, ao perder o passaporte em uma viagem ao México, ela é impedida de retonar ao país. O mesmo acontece em *Babel* (2006), de Alejandro Gonzáles Iñárritu, em que a babá mexicana não pode cruzar a fronteira de volta por estar sem os documentos dos filhos do casal para quem trabalha nos Estados Unidos. Neste último, temos uma tentativa de "explicar" ou resolver a equação do mundo contemporâneo a partir de discursos de globalização que modulam conexões e simultaneidades, construindo uma unidade de causa e efeito que se articula, paradoxalmente, nas diferenças. Assim, o filme aponta para esse contexto contemporâneo como grande babel.

É necessário, todavia, evitar uma versão anódina do transnacionalismo, como se esse fosse um fenômeno libertador e não problemático. Se precisamos pensar sobre o conceito, que seja para trazer à tona uma ideia de "transnacioanalismo menor", termo cunhado por Françoise Lionnet e Shu-Mei Shih (2005). Percebemos seu uso nos moldes de uma "literatura menor", como pensada por Deleuze e Guattari (1977: 25-27), "aquela que uma minoria faz dentro de uma língua maior" e em que tudo é político e tem valor coletivo. Além disso, em oposição à ideia de um mundo pós-nacional, a perspectiva transnacional engloba o nacional, colocando-o na dinâmica da (i)mobilidade, nos atravessamentos de inclusão e exclusão, eu e outro, local e global. E o cruzamento de fronteiras (físicas e simbólicas) aparece no centro do transnacionalismo por exigir um entrelugar, um movimento que vai além, na medida do próprio intervalo da passagem, fugindo às formas coagulantes de origem e fim.

É importante ressaltar, nesse sentido, que as leituras dos filmes apresentadas neste artigo não se nortearam por uma necessidade teleológica de alcançar um fim ou mesmo uma (re)solução para a viagem ou para as vidas que erram e se deslocam nas telas latino-americanas da virada do século XXI. Ao contrário, o trânsito e a movência articulam-se como zonas de instabilidade e indiscernibilidade que nos convidam a pensar essas narrativas fílmicas recentes para fora de estruturas paralisantes. O desafio que esses filmes instalam é o de modular formas de existência que habitam interstícios, superando perspectivas binárias e o estigma de noções fixas como a de identidade, para oferecer alternativas de se pensar o mundo em movimento, em devir. É a fluidez desse contexto atual, que tanto agrega como dispersa multidões, que nos permite mapear as forças errantes que se sobressaem no cinema latino-americano contemporâneo, saindo de uma perspectiva de mera representação para buscar o lugar político do trânsito, o devir nômade nos entrelugares da cartografia sensível latino-americana.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Lisboa: Presença, 1993.

_____. *Means without ends*: notes on politics. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderland/La frontera*: the new mestiza. São Francisco: Aunt Lute Books, 2007.

APPADURAI, Arjun. *Modernity at large*: cultural dimensions of globalization. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica". In: _____. *Magia e ténica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRANDÃO, Alessandra. *Lands in transit*: imag(in)ing (im)mobility in contemporary Latin American cinema. 2009. Tese (Doutorado em Letras) – UFSC, Florianópolis.

_____. "O chão de asfalto de Suely (ou a anti-Cabíria do sertão de Aïnouz)". In: HAMBURGER Esther et al. *Estudos de Cinema Socine IX*. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2008.

BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (Orgs.). *Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos*. Blumenau: Unisul, 2012.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka*: por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução de Berilo Vargas. Rio de janeiro: Record, 2010.

LIONNET, Françoise; SHIH Shu-Mei (Org.) *Minor transnationalism*. Durham; Londres: Duke University Press, 2005.

NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PELBART, Peter Pal. "Biopolítica e biopotência no coração do império". Disponível em: http://multitudes.samizdat.net/Biopolitica-e-Biopotencia-no. Acessado em: 10 de maio de 2012.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império*: relatos de viagem e transculturação. Bauru: Edusc, 1999.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

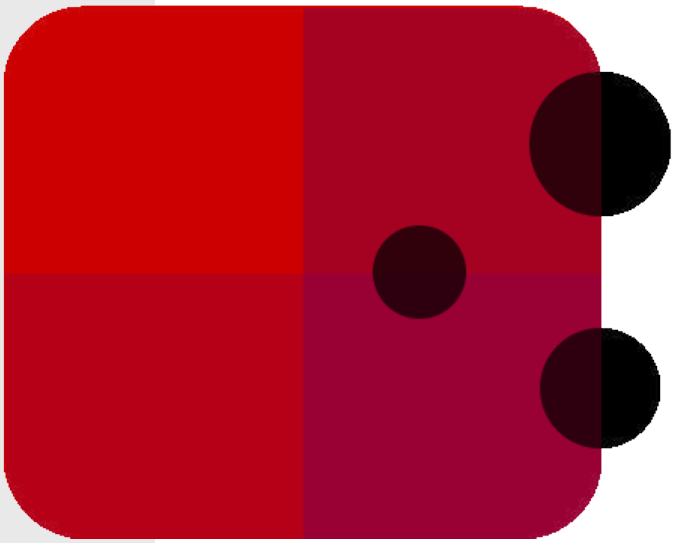
SONTAG, Susan. *Sobre a fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIRILIO, Paul; LOTRINGER, Sylvere. *Crepuscular dawn*. Tradução de Mike Taormina. Los Angeles: Semiotext(e), 2002.

XAVIER, Ismail. *Sertão-mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

submetido em 23 abr. 2012 | aprovado em 07 jun. 2012

rebeca



TEMÁTICAS LIVRES

rebeca

Entre deuses e mortais: a arte de contar histórias em *Santo forte*

Ceiça Ferreira[1]

1. Conceição de Maria Ferreira Silva (Ceiça Ferreira) é jornalista e doutoranda em Comunicação na Universidade de Brasília, na linha de pesquisa Imagem e Som. E-mail: ceicaferreira@gmail.com

Resumo

O artigo sublinha a complexa relação entre alteridade e multiplicidade de sujeitos e olhares no cinema documentário. Identifica e analisa os repertórios imagéticos sobre as relações que os indivíduos desenvolvem com o sagrado, e a habilidade narrativa de personagens do filme *Santo forte* (Eduardo Coutinho, 1999).

Palavras-chave

documentário, alteridade, comunicação audiovisual

Abstract

The article highlights the complex relation between otherness and the multiplicity of subjects and points of view in the documentary cinema. It identifies and analyzes the image repertoires about the relationships that individuals develop with the sacred and the characters' narrative skill of the film *Santo Forte* (Eduardo Coutinho, 1999).

Keywords

documentary, otherness, audiovisual communication

Processos de representação e relações de poder

Os estudos de comunicação, em especial sobre cinema, fundam-se na concepção de que as narrativas midiáticas são elementos representativos da ordem do mundo, constitutivos de subjetividades e que incidem no reconhecimento das identidades. Logo, tanto no cinema de ficção quanto no documentário, as representações de minorias[2] podem ser consideradas não apenas como mais uma temática, mas como discursos capazes de disseminar visões de mundo, que revelam não só reducionismos e estereótipos, como relações de poder e de exclusão que existem na esfera social e econômica e na produção simbólica.

> […] Power *in representation*; power to mark, assign and classify; of *symbolic power*; of *ritualized expulsion*. Power, it seems, has to be understood here, not only in terms of economic exploitation and physical coercion, but also in broader cultural or symbolic terms, including the power to represent someone or something in a certain way – within a certain 'regime of representation'. It includes the exercise of *symbolic power* through representational practices. Stereotyping is a key element in this exercise of symbolic violence.[3] (HALL, 1997: 259, grifos do autor)

Desse modo, a produção de sentidos e significados tornou-se também instrumento de dominação e, devido à sua onipresença e influência nos diversos espaços de vivência e sociabilidade nas sociedades contemporâneas,

2. De acordo com Sodré (2005), uma minoria abrange os grupos sociais que não possuem voz, que estão impossibilitados de falar, de ter voz e intervir nas esferas de tomada de decisão e poder; e uma elite é constituída por grupos hegemônicos que detêm poder sobre a maior parte dos recursos econômicos.

3. "Poder na representação; poder de marcar, atribuir e classificar; do poder simbólico; de expulsão ritualizada. Poder, ao que parece, tem que ser compreendido aqui não somente nos termos da exploração econômica e coerção física, mas também em amplos termos simbólicos e culturais, incluindo o poder de representar alguém ou algo de uma determinada maneira – dentro de um determinado 'regime de representação'. Ele inclui o exercício do poder simbólico através das práticas representacionais. Estereotipar é um elemento-chave nesse exercício da violência simbólica." (Tradução nossa.)

o campo da produção simbólica, considerado por Bourdieu (2007: 12) como "um microcosmo da luta entre as classes", reforça a hegemonia econômica, e, assim, os discursos são preponderantes na constituição dos lugares sociais.

Como objeto de estudo de investigação, o cinema deve ser reconhecido em sua atuação como um significativo produtor de discursos, que não apenas refletem, mas são capazes de instituir visões e criar novas versões do processo histórico-cultural.

> Se, por um lado, o cinema é mimese e representação, por outro, é também enunciado, um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente localizados. Não basta dizer que a arte é construída. Temos de perguntar: Construída para quem e em conjunção com quais ideologias e discursos? Nesse sentido, a arte é uma representação não tanto em um sentido mimético quanto político, de delegação da voz. (STAM, 2003: 305)

Essa dimensão política da representação reitera o poder de falar por e sobre os outros, visto que na medida em que, por motivos sociais, políticos ou econômicos, essas minorias não possuem poder sobre sua representação, essa função foi assumida ou apropriada por sujeitos sociais em suas diversas práticas socioculturais.

Nesse contexto é que se situa a necessidade de reflexão sobre como esse "Outro", essas minorias (neste caso, a população negra[4] e suas expressões religiosas), é representado no cinema documentário. Baseamo-nos, aqui, na análise da habilidade narrativa dos personagens de *Santo forte*, buscando interpretar as relações entre os vários sujeitos e suas falas e as relações entre eles e o cineasta.

4. No Brasil, apesar de homens e mulheres negras constituírem mais de 50% da população (dados do Censo de 2010 do IBGE), ainda prevalece sobre esse grupo racial uma condição de subalternidade, que se expressa no contexto social (visto que estudos têm revelado o quanto a diferença racial é determinante para definição do índice de desenvolvimento humano) e também na produção simbólica, pois historicamente é invisibilizado, seja pela ausência de representação ou por uma abordagem estereotipada.

Cinema documentário e a relação com o "Outro"

A relação com a alteridade se faz presente no cinema nacional e, assim como na ficção, também o documentário brasileiro é intérprete de cada momento histórico, como as correntes políticas dos anos de 1960, período em que a perspectiva era de "falar em nome do outro" ou "falar pelos que não têm voz", passando nos anos de 1970 e 1980 para a perspectiva de "dar voz ao outro".

De acordo com Ramos (2008: 23), essa nova postura deve-se ao aparecimento do cinema direto/verdade, no qual "o mundo parece poder falar por si, e a fala do mundo, a fala das pessoas, é predominante dialógica"; isso introduz no documentário um caráter mais participativo, com a entrevista e o depoimento. Contudo, Bernardet (2003: 09) afirma que "as imagens cinematográficas do povo não podem ser consideradas sua expressão, e sim a manifestação da relação que se estabelece nos filmes entre os cineastas e o povo. Essa relação não atua apenas na temática, mas também na linguagem", a partir da qual, segundo o autor, é possível observar os filmes como o palco de conflitos ideológicos e estéticos.

Para Jean-Louis Comolli (2008), o que define a prática do cinema documentário não é a forma ou as configurações narrativas, mas sua relação direta com os corpos reais que se prestam ao jogo do filme, o embate entre a *mise-en-scène* do cineasta (quem filma) e a *mise-en-scène* do "Outro" (quem é filmado). Logo, para esse autor, pensar em documentário é pensar em alteridade. E se esse "Outro" é o fundamento, ele também é a principal ameaça da prática documentária, pois, diferente de um ator, uma pessoa comum não é obrigada a participar do filme, ela pode a qualquer momento sair de cena. Desse modo, para que haja documentário, o cineasta depende do desejo, do desejo do "Outro" de ser filmado, não de forma passiva, mas como alguém capaz de gerir o conteúdo de suas intervenções, com o qual possa compartilhar a câmera, a palavra.

> A *mise-en-scène* é um fato compartilhado, uma relação. Algo que se faz junto, e não apenas por um, o cineasta, contra os outros, os personagens. Aquele que filma tem como tarefa acolher as *mise-en-scènes* que aqueles que estão sendo filmados regulam mais ou menos conscientes disso, e as dramaturgias necessárias àquilo que dizem – que eles são, afinal de contas, capazes de dar e desejosos de fazer sentir. (COMOLLI, 2008: 60)

Diante das nuanças e complexidades que envolvem essa relação com a alteridade, apresenta-se a especificidade do documentário de Eduardo Coutinho, considerado um dos mais importantes documentaristas brasileiros da atualidade, principalmente por sua capacidade de fazer da representação um espaço de construção em que ele (cineasta) atua juntamente com o "Outro" (entrevistado). Segundo Lins (2004), desde a década de 1970, Coutinho já fazia filmes "com os outros", e não "sobre os outros". Desde então ele já sabia que sem a participação das pessoas, sem o desejo de serem filmadas, seus documentários não tinham condições de existir.

> [...] Não há como "dar voz ao outro", porque a palavra não é essencialmente "do outro". O documentário é um ato no mínimo bilateral, em que a palavra é determinada por quem a emite, mas também por aquele a quem é destinada, ou seja, o cineasta, sua equipe, quem estiver em cena. É sempre um "território compartilhado" tanto pelo locutor quanto por seu destinatário [...] (LINS, 2004: 108)

Esse "jeito" de Coutinho fazer cinema está em *Santo forte*, documentário parcialmente gravado em 1997, quando o papa João Paulo II fez uma visita ao Brasil. Assim, o filme se propõe a retratar a repercussão da missa celebrada pelo sumo sacerdote junto a moradores de uma favela do Rio de Janeiro, bem como a mostrar suas experiências estéticas e religiosas.

Estruturado essencialmente em entrevistas, *Santo forte* é resultado de um encontro, uma negociação entre personagens e cineasta, na qual o diretor não apenas interage, mas compartilha com os entrevistados e fecunda a narrativa. Por tais características, este documentário pode ser classificado, segundo a definição de Bill Nichols (2005), como participativo, no qual os cineastas buscam

representar sua própria interação com o mundo, um diálogo com as pessoas que são filmadas. E isso é possível porque a postura de Coutinho é a de quem provoca, instiga os personagens a lembrar e falar de histórias interessantes, ou mesmo de recriar sua própria história. Para Teixeira (2004) isso significa "Tornar-se outro junto com o personagem".

> Fazer do outro, portanto não um interlocutor, menos ainda um a quem se dá voz, mas, para além disso, o outro como um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se das venerações das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção. Ressignifica-se, com isso, a visão recorrente sobre as facilidades do documentário como um domínio no qual "sabemos quem somos e quem filmamos". (TEIXEIRA, 2004: 66)

É exatamente com essa capacidade de se colocar no lugar de quem não sabe, mesmo sabendo, que Coutinho escuta, se interessa pela palavra do "Outro", este que muitas vezes no cotidiano nem sequer é visto ou tem direito à fala. E ao optar pelos anônimos em vez de famosos, de indivíduos em vez das instituições, o diretor demonstra que não se atém a estereótipos sociais e econômicos e confirma ainda sua crença nas pessoas simples, mas que, ao encontrarem na entrevista o lugar de um diálogo e um momento em que se tornam responsáveis por sua (re)apresentação, são capazes de criar suas próprias narrativas – ou o que Comolli (2008) denomina de *auto-mise-en-scène*.

Para desenvolver o estudo proposto, será utilizada a metodologia de análise fílmica construída a partir de diversas contribuições, como os estudos de Ella Shohat e Robert Stam (2006) sobre processos de representação no cinema; de Jacques Aumont sobre a imagem e a estética do filme; de Pierre Beylot (2005) e Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (1994) sobre a narrativa audiovisual e sobre a análise fílmica. No campo do documentário, são utilizados como referência os estudos de Bill Nichols (2005), Fernão Ramos (2008) e Jean-Louis Comolli (2008), assim como artigos publicados pela Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (Socine) sobre a obra de Eduardo Coutinho.

Um enfoque nas "vozes" e "discursos" é apontado por Shohat e Stam (2006) como uma alternativa metodológica, visto que o conceito de voz é aberto à pluralidade e sugere uma metáfora de infiltração através de fronteiras que remodelam a própria organização visual do espaço, fortemente marcado por exclusões e arranjos hierárquicos.

Para investigar o fluxo narrativo dos personagens ao relatar suas crenças, e especialmente suas relações com as religiosidades afro-brasileiras, este artigo aproxima-se do filme em análise buscando identificar os seguintes tópicos de análise: (a) a proximidade (mediações, relações de pertencimento, associações, oposição e espaços de territorialidade) dos personagens com o universo religioso afro-brasileiro; (b) o conteúdo de suas falas e atos acerca de elementos/valores de práticas religiosas (como expressam sua fé, se apresentam diferenciações e hierarquizações); (c) a forma como são inseridos dentro da narrativa e como se relacionam com o cineasta (relações interpessoais, relações intrapessoais, relações de poder e relação entre personagem e cena).

Eduardo Coutinho e a religiosidade afro-brasileira

Por apresentar temática semelhante, e principalmente por ter provocado transformações no estilo de Coutinho de fazer documentário, vale mencionar *O fio da memória* (1991), documentário que tinha por objetivo mostrar a situação da população negra no Brasil após cem anos da abolição da escravatura, e que também retrata as religiões afro-brasileiras. Sobre tal filme, Lins (2004: 97-100) menciona as angústias que o diretor viveu durante as filmagens e o incômodo que sente até hoje em relação ao filme, o que, segundo a autora, está associado ao fato de ter sido uma longa e dispendiosa produção, que levou três anos para ficar pronta, que talvez tenha sido a mais cara que o cineasta realizou e que o obrigou a abandonar quase todos os princípios e métodos que começara a desenvolver em *Santa Marta, duas semanas no Morro* (1987), seu filme anterior.

Também, o fato de ter sido financiado em grande parte por emissoras europeias obrigou Coutinho a resumir a história da população negra e inserir textos explicativos sobre os cultos afro-brasileiros. Contudo, a autora salienta que tais problemas enfrentados pelo diretor devem ser considerados no que permitem entender melhor as opções que ele fez em *Santo forte*:

> *O Fio da Memória* é um documentário com muitas falas e imagens tão fortes quanto as que encontramos em outros trabalhos do diretor. Mas elas acabam perdendo a força, em função da estrutura do filme, que apresenta vários textos explicativos associados a imagens de rituais, cerimônias, celebrações – incluídos na montagem final. "Talvez tenha sido isso que tenha me levado a não querer explicar nada em Santo Forte, porque a explicação é sempre insuficiente. Ou ela é demais e mata o filme, ou é de menos e não adianta. Ela nunca é justa. Esse é um filme que foi devorado pelas minhas contradições", afirma Coutinho. (LINS, 2004: 80)

Segundo a autora, *Santo forte* começou a ser rodado em outubro de 1997, no dia em o papa João Paulo II celebrou uma missa no Aterro do Flamengo, no Rio de Janeiro, buscando verificar a repercussão da cerimônia junto aos moradores da favela que estivessem assistindo-a pela televisão, indicados ou não pela pesquisa iniciada dias antes e que a autora define como a transformação da experiência que Coutinho teve, como pesquisador em *O fio da memória*, em um método de trabalho.

Posteriormente à missa, essa equipe realizou um trabalho por três semanas na comunidade, entrevistando dezenas de moradores com o objetivo de encontrar pessoas que soubessem contar histórias. A partir de relatórios escritos, conversas com os pesquisadores e algumas imagens realizadas pela equipe, Coutinho faz a seleção dos entrevistados, com os quais só entra em contato no momento da filmagem, o que ele considera fundamental, pois o frescor do primeiro encontro é a possibilidade de ouvir uma boa história. Após concluída a pesquisa, o diretor e sua equipe voltaram em dezembro à favela Vila Parque da Cidade (Zona Sul do Rio de Janeiro), para terminar as gravações.

Assim, ele vai para as entrevistas já com algumas informações, e sabe usar isso para criar uma conversa com as pessoas, que têm suas falas direcionadas pelo interesse, pelas colocações e pela participação do diretor. Tais aspectos fazem com que *Santo forte* exponha narrativas que são ao mesmo tempo cotidianas e fantásticas, por isso capazes de revelar a pluralidade de vivências e experiências religiosas.

Isso é possível porque Coutinho compartilha com os outros a palavra filmada, proposta que antes dessa "empreitada" suscitou riscos e inquietações no diretor, mas que, juntamente com a falta de dinheiro e os problemas enfrentados nas filmagens, reitera o lugar estratégico desse filme para o cineasta – pois, segundo Lins (2004: 98), trouxe-lhe o desafio de resgatar o vigor e a força de uma fala. Sobre o filme, ele declara à autora: "aí eu me senti vivo de novo e liberto das regras. Foi Santo Forte que me deu a confiança para continuar a filmar".

A arte do contador de histórias no documentário *Santo forte*

Buscando analisar posturas, conforme os tópicos de análise já indicados, que revelam a proximidade dos personagens com as religiosidades afro-brasileiras, sua habilidade de narrar histórias e as relações que desenvolvem com o cineasta, são analisados fragmentos fílmicos que revelam o que há de substantivo nesse filme.

> Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente a olho nu, pois se é tomado pela totalidade. (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994: 15)

Fragmento 01 – Entrevista de André

Esse personagem é o primeiro entrevistado do filme, aparece inicialmente abraçado à esposa em uma postura frontal com relação à câmera, como se a encarasse. Sem legenda, e diante dos questionamentos de Coutinho, inicia seu relato lembrando-se de histórias que vivenciou com a esposa (Marilena) e os guias dela, a pombagira Maria Navalha e a Vovó, e também o espírito de sua mãe.

A narrativa oral desse personagem apresenta diversas relações de proximidade – ora revela preocupação com a pombagira da esposa, que pode interferir no relacionamento do casal, já que tal entidade afirma não gostar dele e ameaça-o; ora ele demonstra afeição pela Vovó, guia que cuida de Marilena e também dele, o que é evidenciado quando André, com gestos, parece vivenciar (no tempo presente, da entrevista) a limpeza[5] que tal guia fez no corpo da esposa (Figura 01).

5. Apesar de no filme se expressar em movimentos corporais, essa limpeza tem um sentido espiritual.

Ao analisar memórias afetivas e pertencimentos no documentário contemporâneo, Montoro (2012: 243) compara a atuação de documentaristas e historiadores quanto à "prática de mobilizar e dar significação ao fazer humano", o que, segundo a autora, lhes confere a "tarefa de colocar narrativas em circulação com objetivo de tornar a memória um fenômeno vivo e atual". Porém, o cineasta-documentarista trabalha com uma liberdade maior que o historiador, mesmo que esteja "mediada pelo contato, pela presença na intimidade do 'outro', o que exige uma postura no olhar em que história e cinema interagem a fim de consolidar um rico encontro eivado de alteridades".

Na segunda aparição desse personagem no documentário, ao ser questionado por Coutinho, sobre qual é sua religião, ele responde "Católica Apostólica Romana", e lembra quando sua mãe o levava à igreja. Tal referência é utilizada por Eduardo Coutinho como um "gancho" para perguntar sobre outro encontro de André, agora com o espírito de sua mãe, que "baixou" no corpo de Marilena.

André contextualiza primeiro o momento de tristeza que viveu após a morte da mãe. E emocionado, ele narra a conversa, repete gestos e expressões de carinho que o espírito de sua mãe (incorporado em sua esposa) fazia em seu rosto (Figura 02), consolando-o e explicando o porquê de sua morte.

Dessa forma, a fala deste personagem é rica, principalmente, nos detalhes que compõem a narrativa oral, na qual lembra, revive as feições e expressões corporais, "interpreta" o seu papel, o da entidade, e o de sua esposa, ou seja, contempla todos os envolvidos no diálogo, inclusive aquele que o escuta, pois fala para o cineasta, para a câmera, já que André apresenta sua percepção sobre essa experiência.

Tais elementos da narrativa de André enfatizam a natureza performática desse personagem, principal característica indicada por Bezerra (2007: 168) nos personagens dos documentários recentes de Coutinho. O autor refere-se à performance "como uma expressão artística que tem como material o corpo e que se materializa numa apresentação ao vivo".

A utilização de imagens de uma pombagira, uma preta velha e um anjo (Figura 01/Figura 02), bem como as cenas de um quarto vazio (Figura 02) que compõem o conteúdo imagético da entrevista, se articulam às relações que a entrevista desenvolve entre o universo subjetivo da crença e o mundo material e cotidiano.

Fragmento 02 – Entrevista de Lidia

De maneira incisiva, essa personagem relata os problemas decorrentes de sua mediunidade, vivenciados desde muito jovem, com a descoberta deste "dom"; depois, no casamento, com a infidelidade do marido; e, atualmente, em sua relação com os filhos e parentes.

Coutinho parece estar mais contido nesta entrevista, faz apenas uma pergunta, tentando vincular o momento em que Lidia se separou do marido com sua saída da umbanda. A personagem parece que não sabe para onde olhar, o que talvez indique alguma movimentação por parte do diretor (Figura 03).

A fala desta personagem demonstra ressentimento e ironia ao narrar as relações entre sua história de vida e sua busca espiritual, primeiro na umbanda e depois no espiritismo (chamado por ela de "centro de mesa"), o qual procurou porque tinha vergonha dos exus, e considerava essa prática religiosa mais decente. Ao concluir expondo seu ponto de vista sobre tais religiosidades, Lidia dá indícios de sua atual prática religiosa, explicitada nos dois momentos seguintes: quando fala da irmã que é católica e muito temente a Deus, mas que segundo ela, não pode morrer no catolicismo; e, após a entrevista, quando Lidia hesita em aceitar dinheiro por sua participação, visto que considera-a "um testemunho da palavra de Deus".

Fragmento 03 – Entrevista de Thereza

Nessa entrevista, observa-se a presença mais constante de Coutinho: ele pergunta bastante, instiga Thereza a se lembrar de fatos a respeito de sua fé nas entidades e orixás e de situações que ocorreram em sua vida. Logo, a narrativa dessa personagem é uma das mais significativas de *Santo forte*, pois alia as vivências cotidianas com o imaginário, como quando Thereza associa sua profissão de cozinheira com vidas passadas, o que parece ser a "deixa" para Coutinho pedir que ela fale mais sobre isso, indicando que ele já tem alguma informação sobre a entrevistada, mas que se coloca como se soubesse apenas parcialmente; assim, tenta "tirar" da personagem o que lhe interessa.

Com múltiplas temporalidades e também a participação de várias pessoas, ela constrói sua história, narrando que em outra vida foi uma rainha do Egito. Tal descoberta seria a justificativa para seu gosto por joias e coisas caras, apesar de ter uma vida tão difícil e sem conforto. Ela estaria pagando nesta vida o que fez quando foi uma rainha muito má.

Esse relato é aproveitado pelo cineasta para questionar Thereza sobre se ela gosta de música, elemento que desencadeia outra história dessa personagem, que responde de maneira enfática: "Adoro música, adoro Beethoven, tenho até um disco dele aí". Tal revelação parece causar uma pequena surpresa em Coutinho, mas também aguça seu interesse, e ele questiona de qual música ela mais gosta. No entanto, em vez de responder, Thereza revela que já passou uma vida na terra onde o renomado músico nasceu, e afirma a Coutinho: "nós temos várias vidas, filho! Várias encarnações!". E é exatamente essa outra vida que, para a personagem, justifica o fato de ela, "uma analfabeta, que não sabe ler, não entende nada, gostar de Beethoven". E questiona o diretor: "o senhor não acha que isso é difícil?".

Thereza descreve ainda a grande afeição que possui por um de seus guias, a Vovó Cambina, e, aliada à caracterização que a personagem faz dessa entidade, é mostrada no centro do plano a imagem de uma preta velha (Figura 04). A personagem recorda quando precisou fazer uma cirurgia e pôde contar com a ajuda dessa entidade, assim como de outros espíritos, que estiveram junto com ela no hospital.

Observa-se que a partir desse momento Thereza também passa a questionar Coutinho, ao perguntar se pode falar, se ele quer saber da história. Ela parece também se apropriar do método do diretor, pois começa a falar e faz uma pausa para ver se ele interessa e, quando recebe a permissão, retoma sua narrativa.

Quando Thereza anuncia "agora eu vou pitar", tem-se a impressão de que sua narrativa chegou ao fim. Mas simultaneamente Coutinho aceita o convite para tomar um café, ele e toda sua equipe. Dessa maneira, parecem também ter aceitado a pausa na conversa.

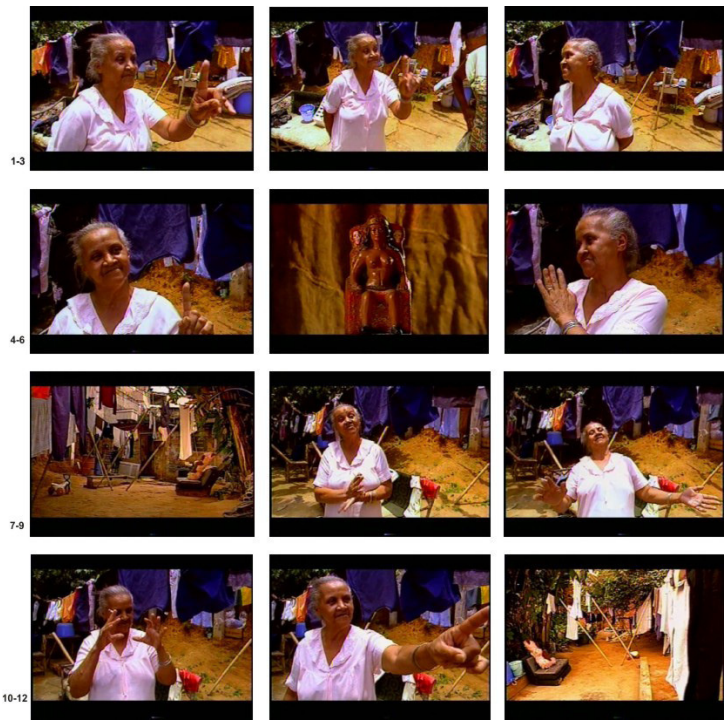
Fragmento 04 – Entrevista de Elizabeth

Na cozinha, enquanto prepara o café, Thereza apresenta a Eduardo Coutinho sua filha caçula, Elizabeth (Figura 05), a qual ele questiona se tem a mesma religião ou nenhuma, o que indica novamente seu conhecimento prévio sobre tal personagem, já que ela responde: "eu sou ateia".

Elizabeth justifica sua postura ao afirmar que só acredita naquilo que pode ver. Contudo, ela revela ambiguidades em sua narrativa, visto que, em momento posterior, narra suas relações de afeição e respeito com os guias da mãe, que se manifestavam ali mesmo na casa. E, mesmo não acreditando, essa personagem lembra-se da preta velha Vovó Cambina, a quem se refere como "um serzinho bem calmo e de muita luz", ao qual fazia pedidos, como conseguir trabalho ou passar de ano no colégio.

Fragmento 05 – O retorno de Thereza

Durante toda a entrevista da filha, Thereza esteve próxima, observando-a, e oscilando entre estar dentro e fora do quadro (Figura 05). Ainda enquanto Elizabeth conversa com Coutinho, ela, com o dedo em riste, se dirige a ele e diz: "Esta história eu não contei. Eu perdi uma irmã dentro do banco". Com essa atitude ela toma a palavra e passa a ocupar sozinha o centro do quadro (Figura 06).



Nessa segunda participação, aliada à sua habilidade discursiva, Thereza revela efetivamente sua *performance*. Ela reafirma seu lugar dentro do filme, ao virar-se para alguém que está fora do quadro, talvez outras pessoas da equipe, e dizer: "isso eu não falei pra vocês". E, ciente do interesse destes, ela cria, constrói uma nova narrativa, lembrando a história de vida da irmã (Laurinda), que, segundo Thereza, morreu por ter desrespeitado à pombagira que tinha.

A personagem revive em sua narrativa cada situação já vivida, oscila no tempo, sai dessa lembrança e se coloca no presente, naquele instante, no qual se refere à irmã como um espírito, que poderia estar ali escutando tudo, e assegura a Coutinho que os espíritos estão em toda parte, ali mesmo, naquele quintal. Segundo ela, há uma legião deles (Figura 06).

Coutinho faz apenas intervenções pontuais, pois Thereza literalmente "rouba a cena", se apropria criativamente da palavra, assume com gestos, expressões e movimentos corporais uma teatralidade que rompe com o universo discursivo da narrativa oral e invade o discurso audiovisual quando, com o dedo em riste e de forma enfática, ela repete a Coutinho a frase que a pombagira (no corpo da irmã morta) lhe disse: "Levei ou não levei? Não disse que levava?" (Figura 06).

A cena final da entrevista de Thereza mostra novamente uma parte do quintal completamente vazio, o que, juntamente a imagens de outros espaços vazios (como o quarto e a sala), reitera a "presença" das religiosidades na intimidade dos personagens.

> No decorrer do filme, veremos o quanto essas imagens de cômodos empobrecidos são coerentes não apenas com a religiosidade manifesta por quase todos os personagens (transcorrida fora de instituições de culto, no tempo do cotidiano e no espaço da casa), como com a forma adotada por Santo Forte, que investe em afirmações, vivências e performances subjetivas captadas em entrevistas individuais filmadas no interior da casa de cada um, e montadas personagem por personagem. (MESQUITA, 2006: 66)

Considerações finais

Nesse filme, Eduardo Coutinho reafirma o que iniciou em *Cabra marcado para morrer* (1984): a crença nos anônimos, cuja capacidade discursiva reconhece, mas aos quais não dá voz – negocia-a. Ao investir com tamanha radicalidade na palavra filmada, o diretor descobriu pessoas que sabiam narrar suas histórias de vida, suas relações cotidianas com o sagrado, que revelavam diversas visões de mundo, e assim ele desvendou personagens, termo que pode soar estranho quando se pensa numa visão tradicional de documentário, mas que se enquadra perfeitamente na concepção desse cineasta, que declara: "Quando eu filmo uma pessoa, eu a chamo de personagem. A pessoa que fala para a câmera, para mim, passa a ser personagem. Ele não é um professor que está lá para dar uma informação: é um anônimo que está falando da sua vida" (apud ARAUJO; COUTO, 1999).

Para Santana (2003: 370), esse termo é usado por Eduardo Coutinho "como sinônimo de 'agente da história'". É ele que "determina o rumo que o filme vai tomar, ao mesmo tempo que é determinado pela presença da câmera, assim como é 'agente' determinante/determinado da história".

O diretor faz questão de mostrar o processo de filmagem, seja por meio de imagens em que ele, a equipe de produção e os equipamentos aparecem, seja quando se ouve sua voz durante as entrevistas, termo que o cineasta substitui por conversas,[6] por considerá-lo mais adequado para designar as relações que desenvolve com o personagem. Também o fato de se fazer personagem, participando do filme junto com os personagens, e de se mostrar próximo das pessoas em seu cotidiano (por exemplo, ao tomar o cafezinho com Thereza) indicam um caráter "mais aberto", mais livre do seu diálogo com o outro.

6. "É preciso encontrar um termo melhor, entrevista é horrível, na verdade estou tentando estabelecer relações, estabelecer conversas". Declaração de Coutinho em debate na Unicamp, em 20 de abril de 2005 (SCARELI, 2009).

O que se opõe a essas possiblidades é a entrevista de Lidia, na qual a postura rígida desta personagem, bem como o fato de Coutinho ter se limitado a apenas uma questão, além de não ter sido utilizada nenhuma outra imagem ou cena de espaços vazios, levam a considerar que não foi possível ao cineasta colocar sua metodologia em prática: não se desenvolve uma conversa entre os dois.

No que concerne aos elementos estéticos que contribuem para o surgimento das *performances* dos personagens no documentário, Bezerra (2007) destaca:

> a ausência de tema ou história específica; o interesse exclusivo pela vida privada das pessoas; o investimento na duração do plano fixo, com pouca ou nenhuma variação do enquadramento; a intervenção apenas pontual do cineasta para estimular a singularidade da fala; e montagem em corte eco, sem imagens meramente ilustrativas, os inserts, nem trilha sonora ou qualquer outro elemento que não tenha sido capturado durante as filmagens. O centro de todas as atenções da câmera é o corpo, em particular o rosto e suas expressões faciais. (BEZERRA, 2007: 168)

Diferente de outros documentários que parecem priorizar o absolutamente espontâneo, fazendo com que os entrevistados ajam como se a câmera não estivesse ali, os personagens de *Santo forte* olham, encaram a câmera, e diante dela se mostram capazes de se colocar em cena, de construir suas próprias narrativas nesse encontro com o diretor, com o qual dividem a responsabilidade pelo conteúdo de suas falas.

Nesse sentido, Xavier (2003a: 168) destaca a escolha de Coutinho de trabalhar a singularidade das personagens com o objetivo de "[...] produzir a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irredutível, mais ou menos reveladora conforme a combinação de método e acidente permita".

Assim, pode-se considerar que o ponto de vista de Coutinho se dilui nas vozes dos entrevistados organizadas na montagem, na interação entre personagens e diretor e em tudo o que ela é capaz de influenciar, visto que formas de poder

entram em jogo. Por isso, a conversa funciona como um "tapete de polifonias" que não se restringem à fala – pois silêncios, entonações, gestos, posturas e movimentos corporais também podem revelar valores e significados que constituem o mundo dessas pessoas.

O mais importante não é só o que o personagem fala, mas como fala: à sua habilidade narrativa se junta sua interpretação corporal, sua *performance*, significativamente múltipla e expressiva. Os personagens André e Thereza, especialmente, revivem suas lembranças e histórias e reinterpretam todos os participantes dos diálogos presentes nelas: eles mesmos, a outra pessoa (esposa, irmã etc.) e também as entidades e os espíritos.

A partir da oralidade é que esses personagens se apropriam do espaço de criação de suas próprias narrativas, e assim narram aspectos de sua devoção aos santos, espíritos, orixás, guias, entidades; interpretam suas relações com o sagrado, presente dentro de suas casas, de seu quarto, sala ou quintal, indissociável de suas vidas. Nesse sentido, pode-se considerar que *Santo forte* possibilita ao personagem a construção do que Comolli (2008) denomina de "*auto-mise-en-scène*".

> O cineasta filma representações já em andamento, *mise-en-scènes* incorporadas e reencarnadas pelos agentes dessas representações. Assim, a *auto-mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. Um vem do *habitus* e passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou vários campos sociais. O outro tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme (a "profilmia" de Souriau) se destina ao filme, conscientemente *e* inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar, do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo olhar do outro. (COMOLLI, 2008: 85)

Nessa perspectiva, o documentário de Coutinho mostra a possibilidade de o cinema ser lugar de um encontro, no qual o personagem assume a responsabilidade pelo que diz e não encontra mais a figura do especialista que fala por ele, e sim a de um cineasta que aposta em sua capacidade de fabulação.

Segundo Xavier (2003b: 235), "dentro dessa mescla de teatro e autenticidade catalisados pelo efeito/câmera, cada um é cheio de dobras e se faz sujeito na prática, no embate com a situação, ou a intervenção de um modo de viver certa condição, incluída a breve experiência diante da visita do cineasta a seu mundo". Assim, Coutinho reconhece o personagem como sujeito, porque também ele, enquanto diretor, não apenas capta, filma a palavra, mas é tomado pela palavra e pelo olhar do outro, aqui colocados em destaque.

Diante de tantos conteúdos que Coutinho apresenta, relaciona e articula nas várias vozes que compõem sua narrativa, Scareli (2009: 08) destaca a polifonia em *Santo forte*, pois, assim como esse conceito desenvolvido por Bakhtin refere-se às diversas vozes que participam de um discurso, nesse documentário se sobressai não apenas a "voz" do diretor (que filma, detém todo o material e o edita como quer), mas, segundo a autora, também "é forte a 'voz' dos personagens, porque não se sobrepõe a elas uma outra 'voz' especializada para explicar o que dizem, desqualificando suas histórias ou teorias".

Essa força deve-se à visibilidade que o filme oferece a essas pessoas a um processo, diferente da televisão, de ativação e afirmação de sujeitos, que na condição de narradores expõem a singularidade de suas experiências religiosas, participam dessa produção de sentido. Ao apostar na fala dos personagens, pode-se considerar que Coutinho traz à cena algo muito presente na cultura afro-brasileira e que Hampâté Bâ (1982: 215) considera uma das particularidades da memória africana, que é a capacidade de:

> reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada *em sua totalidade*, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo *no presente.* Não se trata de recordar, mas de *trazer para o presente* um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias.

Santo forte não se propõe a fazer um retrato, um panorama da religião no Brasil, ou mesmo a explicar cada uma delas. O que se constata nas falas dos personagens são conteúdos que se apresentam não como um julgamento

histórico, mas como cada indivíduo vê e compreende o mundo em que vive. Na conversa, essas pessoas rompem o "verniz" católico apostólico romano e expressam, de maneira extraordinária, a plasticidade simbólica de suas religiosidades, que, na forma de guias, orixás, exus e pombagiras, ora amados, ora aceitos, ora temidos, se justapõe à hegemonia católica e às influências evangélicas e neopentecostais, de maneira tranquila ou conflituosa, expondo assim também medos, simplificações e clichês.

Ao retratar essas experiências religiosas individuais e populares, *Santo forte* revela também a riqueza do imaginário brasileiro, no qual combinações, analogias e ressignificações, muitas vezes observadas apenas como incoerências ou reflexos da infidelidade a uma determinada concepção religiosa, indicam a capacidade das pessoas de se apropriarem desses discursos e práticas religiosas e utilizá-las de acordo com suas demandas pessoais – pois, embora no espaço público se declarem "católicos apostólicos romanos", no espaço privado, dentro de suas casas, são capazes de cultivar suas religiosidades afro-brasileiras, relacionadas principalmente à umbanda.

Ao utilizar as imagens de estatuetas de orixás, entidades e anjos e de espaços vazios e silenciosos, Coutinho indica a impossibilidade de representar o subjetivo, ou seja, nem tudo deve ou pode ser representado. Isso confirma novamente sua aposta na palavra, com a qual esse diretor faz um duplo trabalho: ativa nos personagens a capacidade discursiva, e o filme ativa nos espectadores a imaginação para dar significado, para preencher esses espaços vazios.

É nessa já mencionada habilidade narrativa e interpretativa dos personagens que reside a poesia e a riqueza de *Santo forte*, expressas num percurso que transita entre as matizes do imaginário brasileiro, que de tão fantástico parece ficcional e se aproxima da desordem do cotidiano e de tudo aquilo que teima em enganar as previsões, rompe as classificações e se mostra como é, além do bem e do mal.

Referências bibliográficas

ARAUJO, Inácio; COUTO, José Geraldo. "A cultura do transe. Entrevista com Eduardo Coutinho". *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 28 de novembro de 1999.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2008.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BEYLOT, Pierre. *Le Récit Audiovisuel*: Colletion Armand Colin Cinéma. Paris: Armand Colin, 2005.

BEZERRA, Cláudio. "Trajetória da personagem no documentário de Eduardo Coutinho". In: MACHADO JÚNIOR, Rubens; SOARES, Rosana de Lima; ARAÚJO, Luciana Côrrea de (Org.). *Estudos de Cinema Socine VIII*. São Paulo: Annablume; Socine, 2007.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida*: cinema, televisão, ficção e documentário. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

HALL, Stuart. "The work of representation". In: HALL, Stuart (Org.). *Representation*: cultural representation and cultural signifying practices. Londres; Thousand Oaks; Nova Deli: Sage; Open University, 1997, p. 13-74.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. "A tradição viva". In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África I*: metodologia e pré-história da África. São Paulo: Ática; UNESCO, 1982. p. 181-218.

LINS, Consuelo. *O documentário de Eduardo Coutinho*: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

MESQUITA, Cláudia Cardoso. *"Deus está no particular"*: representações da experiência religiosa em dois documentários brasileiros contemporâneos. 2006. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 209 f.

MONTORO, Tânia. "Memórias afetivas e pertencimentos no documentário contemporâneo". In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.). *Olhares sobre narrativas visuais*. Niterói, RJ: Ed. UFF, 2012.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2005.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal…o que é mesmo documentário?*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

SANTANA, Gelson. "Câmera de inclusão em Eduardo Coutinho". In: FABRIS, Mariarosaria; REIS, João Guilherme Barone; SILVA; José Gatti; CATANI, Afranio Mendes; RAMOS, Fernão Pessoa; MOURÃO, Maria Dora G.; AMANCIO, Tunico; GARCIA, Wilton (Org.). *Estudos de cinema Socine III*. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 366-370.

SCARELI, Giovana. Santo Forte: notas a respeito da "voz". In: 17º CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL – COLE. *Anais eletrônicos...* Campinas, SP: Unicamp, 2009. Disponível em: http://www.alb.com.br/anais17/txtcompletos/sem05/COLE_963.pdf. Acesso em: 29 de janeiro de 2012.

SODRÉ, Muniz. "Por um conceito de minoria". In: PAIVA, Raquel; BARBALHO, Alexandre (Org.). *Comunicação e cultura das minorias*. São Paulo: Paulus, 2005, p. 11-14.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. Tradução de Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003. 398 p.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. "Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre". In: _____. (Org.). *Documentário no Brasil*: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004, p. 29-68.

VANOYE, François; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1994.

XAVIER, Ismail. "Documentário e afirmação do sujeito: Eduardo Coutinho, na contramão do ressentimento". In: CATANI, Afrânio Mendes et al. (Org.). *Estudos Socine de Cinema*: Ano IV. São Paulo: Panorama, 2003a, p. 163-171.

_____. "Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna". *Cinemais* – Especial Documentário: Objetivo Subjetivo, Rio de Janeiro, nº 36, out./dez. 2003b, p. 221-255.

submetido em 01 fev. 2012 | aprovado em 2 jul. 2012

rebeca

Inocência: o livro de Taunay e o filme de Walter Lima Júnior

Cesar A. Zamberlan[1]

1. Doutorando em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela FFLCH USP. Professor da Faculdade de Letras, Artes, Comunicação e Ciências da Educação da Universidade São Judas Tadeu (SP), pesquisador do GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura) da FE USP, editor da Revista Interlúdio, www.revistainterludio.com.br e membro da Associação Brasileira dos Críticos de Cinema.. E-mail: cesarzamberlan@uol.com.br

Resumo

A proposta deste artigo é trabalhar a adaptação do livro *Inocência* (1872), de Visconde de Taunay, para o cinema, por meio da análise do filme homônimo, *Inocência* (1982), de Walter Lima Júnior. O artigo busca no filme elementos que denotem uma (re)leitura do texto fonte a partir da criação de uma nova significação, seja pela busca de um equivalente fílmico que contemple o significado literário, seja pelo acréscimo, redução ou pelos deslocamentos de personagens ou situações da trama original.

Palavras-chave

Taunay, literatura, adaptação

Abstract

The idea of this article is to analyse the adaptation of Visconde deTaunay's novel *Inocência*(1872) to the screen, more specifically the eponymous film directed by Walter Lima Junior in 1982. The article seeks in the film elements that indicate a (re)interpretation of the novel and its new meanings, either in the search for afilm equivalent that contemplates the literary meaning, and/or by the addition, reduction or displacement of characters or situations from the original plot.

Keywords

Taunay, literature, adaptation

A adaptação de uma obra literária para o cinema busca, na realidade do livro, a base para a reconstrução de um novo mundo a partir de elementos de criação inerentes ao processo audiovisual. É, sempre, portanto, uma nova leitura. Leitura que, guardadas as diferenças na relação de invenção e composição a partir do dispositivo fílmico, é semelhante ao processo de construção do texto literário em seu liame com a realidade observada e ou vivida. Nesse sentido, da mesma forma que é impossível retratar a realidade de maneira fiel, também seria impossível pensar em fidelidade ao texto literário. Pois, assim como a realidade tocada pelo olho humano (bem como pelos outros sentidos) ganha, no experimentar o mundo, por meio de uma série de processos de significação, nova forma; o mesmo ocorre com o livro, seja no processo de leitura individual, seja no processo de leitura e reconstrução desse universo pelo cineasta e por sua equipe.

Portanto, o que se busca mostrar são os dois processos de composição – livro e filme – com seus pontos de conjunção e disjunção estéticas ou de conteúdo, para, no final deste artigo, trabalhar as leituras de mundo que escritor e cineasta fazem visando significar suas épocas.

O livro

Inocência de Visconde de Taunay é uma obra tardia dentro do Romantismo e talvez por isso[2] e pelo senso de observação do seu autor[3] tenha se tornado uma

2. Penso aqui no acúmulo de experiências literárias do período, no aproveitamento dos erros e acertos da experiência dos escritores anteriores, sobretudo de Alencar e Macedo, bem como na observação dos escritores estrangeiros. Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido (1997: 282) justifica até mesmo por que não se deve colocar o autor fora da escola romântica e usa o termo "sincretismo" para descrever essa bagagem intelectual. Candido finaliza o seu estudo dizendo que "a maneira de aprender e interpretar os atos e sentimentos – esta permanece no universo do Romantismo".

3. Visconde de Taunay era militar, viajava pelo sertão e era profundo conhecedor de música e artes plásticas.

das obras mais bem acabadas do período.[4] Consegue conciliar, a partir do que é regional, aspectos do Romantismo e do Realismo que lhe sucederia.

Taunay reconhecia o talento dos seus antecessores, mas criticava Alencar por certo artificialismo, por desconhecer a natureza brasileira.[5] E, diferente do autor de *Iracema*, criava suas histórias com base na observação *in loco* dos acontecimentos e das personagens, trabalhando a relação do homem com o espaço físico por um modelo observacional rigoroso que depois seria usado de modo semelhante por Euclides da Cunha e Guimarães Rosa, entre outros.

Tal método, ao proclamar uma maior fidelidade ao real, não elimina, no entanto, a fabulação. Pelo contrário, com essa experiência e os tipos descobertos por ela, Taunay busca engendrar personagens não só mais verossímeis como talvez ainda mais marcantes quando transferidos ao campo da ficção. A personagem Inocência é inspirada em Jacinta, uma jovem de beleza extraordinária que era, porém, na vida real, leprosa; o anão Tico era barqueiro no Rio Sucuriú; Pereira, o pai de Inocência e o curandeiro Cirino, que no livro será o par romântico de Inocência, também foram modelados ficcionalmente a partir das observações em campo de Taunay, pessoas com as quais o escritor conviveu nas suas viagens.

Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido (1997: 279), ao analisar esse processo de criação, estabelece uma interessante relação entre fidelidade, realidade e invenção criadora:

> Há tipos copiados fielmente, outros elaborados a partir da sugestão inicial, outros compostos com elementos tomados a mais de um modelo. E isso denota maior complicação do que supunha o próprio Taunay, ao proclamar sua fidelidade ao real porque, em qualquer arte, desde que apareça uma certa tensão criadora, mais importantes que as sugestões da vida (acessíveis a

4.“Não há nada que supere Inocência em simplicidade e bom gosto, méritos que o público logo lhe reconheceu, esgotando sucessivamente mais de trinta edições sem falar nas que, já no século passado, se fizeram em quase todas as línguas cultas.” (BOSI, 1994: 145)

5. Segundo Taunay (apud CANDIDO, 1997: 277-278), Alencar descrevia a natureza “do fundo do seu gabinete, lembrando-se muito mais do que lera do que aquilo que vira com os próprios olhos”.

> todos) tornam-se a invenção e a deformação, devidas não só às capacidades intelectuais de composição, como às possibilidades afetivas, à memória profunda, ao dinamismo recôndito do inconsciente.

A análise de Antonio Candido traz implicações interessantes à leitura de *Inocência* ao contrapor, no processo de composição de Taunay, a relação entre a observação mais fiel aos dados, algo típico da ciência, e a observação relacionada ao fazer artístico, na qual o processo de criação encontra maior liberdade. Achar-se em meio a essas duas possibilidades não só parece ser o grande desafio que Taunay se impõe em *Inocência*, como parece, também e em parte, uma das questões do livro.

Taunay abre o livro com uma detalhada exposição do sertão, o descreve geograficamente – paisagem, clima, flora, fauna, regime de queimada e de chuvas, o transbordar da vida – para, nesse cenário, instalar o seu personagem principal, até aqui um homem sem nome e que só será nomeado capítulos depois. Passa então a descrever a relação desse homem (não o personagem, mas o tipo, sertanejo) com o meio, no momento em que ele deixa suas andanças e procura uma esposa e o sossego da família a ser constituída. No capítulo seguinte, Taunay faz a descrição do viajante e, aí sim, o personifica. Isso ocorre no momento em que o personagem encontra, ou melhor, é encontrado por Pereira, o fazendeiro que foi à vila procurar por remédio para sua filha Inocência. A partir desse encontro – o pai de Inocência se emparelha ao viajante sem saber que ele é um "doutor" –, a estratégia narrativa se altera: do ponto de vista único do narrador onisciente que expõe uma verdade, quase cientifica, sobre o local e os personagens, temos, por meio do diálogo entre ambos, a revelação sobre os personagens, inclusive seus nomes e uma breve biografia.

Passamos a ter, então, não só a observação do narrador, mas uma outra camada de observação: a dos personagens, sua impressão de mundo revelada pelo narrador por meio dos diálogos que, se num primeiro momento servem apenas como forma de apresentação, logo serão a expressão da observação

de tipos bem distintos. E os diálogos – nisso consiste uma enorme qualidade e avanço de Taunay – são elaborados a partir da fala real de tipos, no caso, o fazendeiro, o curandeiro viajante, o cientista alemão, a menina reclusa, o sertanejo autêntico, entre outros.

Com a amenização do olhar direto do escritor para as personagens e para o cenário, passamos a ter, dado pelo autor, mas de forma indireta, o olhar das personagens a partir do momento em que chegam à casa de Pereira. Agora o olhar científico e o artístico fundem-se. Apenas em um momento, o autor voltará a se posicionar como portador de uma verdade sobre o contexto que constrói;[6] no mais, trabalhará a narração pelo olhar/observação das personagens e pelo tipo que representam.

Mas não é só na construção do livro que existe essa oposição entre um olhar mais cientificista e uma observação de cunho mais empírico do saber popular e consagrado pela natureza. Se pensarmos nas personagens, temos também uma cisão de natureza similar. Cirino, que chega à casa de Pereira para tratar Inocência, não é de fato um médico formado, mas um curandeiro.[7] Conhece alguns dos segredos da medicina pela observação e por experiências que realizou nas suas andanças, mas não é "doutor". O homem da ciência é Meyer, o naturalista alemão, um zoólogo que trabalha para o governo de seu país. Por sua vez, Pereira, o anfitrião de ambos, como fica claro quando Meyer mostra a carta de apresentação escrita por seu irmão, mal sabe ler e escrever.

6. A exceção ocorre quando o narrador comenta uma fala de Pereira dizendo que mulheres em casa são coisas de meter medo, são redomas de vidro que tudo podem quebrar. Nesse momento, o narrador, como um cientista, volta a afirmar uma verdade, um diagnóstico: "Esta opinião injuriosa sobre as mulheres é em geral corrente em nossos sertões e traz como consequência imediata e prática, além da rigorosa clausura em que são mantidas, não só o casamento convencionado entre parentes muito chegados para filhos de menor idade, mas sobretudo os numerosos crimes cometidos, mal se suspeita a possibilidade de qualquer intriga amorosa entre a pessoa da família e algum estranho" (TAUNAY, 2009: 45).

7. "Curandeiro, simples curandeiro, ia por toda a parte granjeando o tratamento de doutor." (TAUNAY, 2009: 36)

Pereira, no entanto, reconhece o saber e admira os doutores, consciente que é da sua posição no mundo e do seu isolamento. Sabe também o perigo que esse olhar mais aberto para o mundo representa, sobretudo, em relação a Inocência, prometida a Manecão, homem do seu universo.

Tornando mais clara tal relação, é preciso lembrar três momentos importantes do livro. O primeiro, quando Pereira adverte Cirino em relação a Inocência e diz: "Veja só a doente e não olhe para Nocência" (TAUNAY, 2009: 46). O segundo, quando Inocência nos é apresentada por Pereira, e ele nos diz que em determinado momento da juventude ela quis conhecer os livros, mas ele rejeitou a ideia: "Aqui havia um livro de horas da minha defunta avó... Pois não é que um belo dia ela me pediu que lhe ensinasse a ler?... que ideia!" (TAUNAY, 2009: 47-48). E o terceiro, depois que Inocência recusa Manecão, quando este pergunta a Pereira se ela viu alguém.

Em relação ao primeiro momento, Pereira praticamente diz a Cirino que veja a menina com olhos de cientista, e não com olhos humanos e desejosos. No segundo momento, Pereira, com medo de perder a filha para além do mundo que conhece, a fecha em sua redoma de vidro sem a possibilidade de ter um conhecimento que não seja o dado pela natureza de maneira imediata – ou seja, não mediada pelo conhecimento simbólico. E no terceiro momento, Pereira tem a certeza do contágio de Inocência com o mundo externo.

A mediação do mundo pelo saber, que assusta Pereira, marca o fim de uma era, de uma possibilidade de estar naquele espaço, acomodado pelas regras do sertão que Taunay, como homem da cidade, condenava. Podemos dizer até aqui que, da mesma forma que Taunay é um romântico tardio e se encontra no limite entre o Romantismo e o Realismo trazido por Machado de Assis,[8] sua

8. O livro de Taunay é lançado no mesmo ano do primeiro romance de Machado, *Ressurreição*, e, no ano seguinte, 1873, Machado escreve um texto fundamental, demarcando uma nova era no Romantismo: "Instinto de nacionalidade". Quem analisa bem a questão é José Veríssimo (1963: 235), que afirma que *Inocência* é o primeiro livro realista no sentido estrito do termo.

linguagem também aponta pela primeira vez para uma confluência de tempos, ao mesclar um olhar descritivo e cientifico para a paisagem a uma observação mais refinada dos personagens e do meio em que estão inseridos, sendo que a história narrada também se coloca nesse ponto limítrofe entre um mundo arcaico e um mundo novo que lhe bate à porta.[9]

Fechando a analise do livro, é necessário apontar outros dois aspectos: o tabuleiro, que é o centro das ações, e, nele, a posição central da personagem Inocência.

O processo de confluência a um local sede das ações é bastante claro. Tanto o leitor como os personagens de Pereira e Cirino chegam ao local que receberá depois o naturalista alemão e seu ajudante. Local onde está Inocência, que é o elemento central da narrativa, a partir do qual esta se construirá e ao redor do qual toda a ação gravitará.

No livro, a presença física, em cena, de Inocência é pequena. O pai a esconde, pois a presença da mulher é um problema, ainda mais quando bela, jovem e solteira. Mas ainda que seja pouco vista (pela lógica que ali impera, ela não deve ver nem ser vista), ela está presente no livro o tempo todo. Pereira a protege como pai zeloso, mais, talvez, para fazer valer sua identidade social naquele grupo do que por um amor incestuoso – algo que estará presente, de certo modo, na adaptação para o cinema. Cirino, quando a vê, ainda que alertado por Pereira, se apaixona perdidamente. Já o alemão se encanta por ela e torna pública a sua admiração da mesma forma como se encanta pelas belezas naturais que o país lhe apresenta. Todos olham para Inocência, mas são olhares diferentes entre si. O de Cirino é o olhar romântico; o de Meyer, o olhar estrangeiro, daquele que observa o exótico; o de Pereira, o olhar paterno da lei, ainda que arcaica. Já Manecão e Tico, por estarem inseridos

9. O livro termina com Meyer expondo sua descoberta científica na Alemanha, isso dois anos após a morte de Inocência. Ele é o único personagem do livro que termina a história de maneira "gloriosa".

dentro do mesmo espaço e costume de Pereira, assumem um mesmo tipo de olhar – o olhar preservador, que prevê a manutenção daquele estado. Meyer, ainda que externe seu encantamento de maneira efusiva, é, entre todos, o que melhor lida com a beleza que lhe toca os olhos e, por externar sem medo esse encantamento, é ele que será mais vigiado e cobrado. Ao olhar só para Meyer e duvidar dele, Pereira deixa de perceber Cirino, e aí a trama se configura. Diante da impossibilidade romântica de conciliar dois mundos antagônicos (a natureza sertaneja e o saber e as leis do mundo), Cirino e Inocência só encontram uma saída para o seu amor: pedir ao padrinho dela que sirva como mediador, que se interponha junto a Pereira, como conciliador. Papel que ele pode fazer, pois Pereira lhe deve favores e dinheiro. Esse padrinho seria, numa linha do tempo – para não dizer evolutiva, pois isso parece implicar um juízo de valor –, um meio termo entre a rusticidade do sertão e as mudanças que a urbanidade e a civilização trazem àquele lugar. No entanto, nem esse expediente vai interferir no trágico desfecho do livro, pois o padrinho tarda a se decidir. Tal desfecho não só é consoante ao espírito do Romantismo vigente – se pensarmos, como lembra Antonio Candido, em Chateaubriand e no próprio Alencar de *Iracema* – como será consoante ao Realismo que se anunciava – se pensarmos nas leis que vigoram no sertão. O desfecho cabe nos dois esquemas e, mais que isso, denota o processo de fusão entre a observação do real e a criação artística, tal como salientou Candido em relação a Taunay. Tal dado pode ser relacionado a uma história contada pelo próprio escritor em suas memórias: Taunay conta que teria vivido um idílio com a indiazinha Antonia, comprada junto ao pai dela na região central do Brasil e com a qual teria tido momentos felizes até voltar à cidade. Abandonada, a indiazinha teria morrido.[10]

10. "Embelezei-me de todo por esta amável rapariga e, sem resistência, me entreguei ao sentimento forte, demasiado forte, que em mim nasceu. Passei, pois, ao seu lado dias descuidosos e bem felizes, desejando de coração que muito tempo decorresse antes que me visse constrangido a voltar às agitações do mundo, de que me achava tão separado e alheio." (apud CANDIDO, 1997: 280)

O filme

No processo de construção do romance, Taunay sabia estar escrevendo uma obra marcante dentro da literatura nacional. O mesmo não vai acontecer com Walter Lima Júnior no processo de adaptação do livro. Ele sabia que estava filmando algo estranho à sua época, e quando Humberto Mauro lhe perguntou por que filmar *Inocência* naquele momento, ele respondeu: "Eu adoro me imaginar fazendo um filme sobre aquilo que não existe" (MATTOS, 2002: 265).

O cineasta se referia ao amor que leva à morte, à palavra empenhada que é respeitada até as últimas consequências, e aos hábitos, tratamentos e maneiras de falar típicos do Brasil interiorano do século XIX. Lima Júnior faria o que chamou de uma "cinearqueologia de costumes". Romperia, de certa forma, com o cinema que fazia até então,[11] com as influências marcantes do Cinema Novo e com o cinema de Glauber Rocha, para retomar, e dar novo corpo, a um estilo de cinema mais antigo, o cinema narrativo do próprio Humberto Mauro e de Lima Barreto – dois cineastas que lutaram para adaptar o romance e não conseguiram.[12] Walter Lima Júnior queria fazer justiça aos dois adaptando o romance de Taunay e, mais do que isso, fazendo-o a partir do roteiro de Lima Barreto e com as indicações que Humberto Mauro passara a este, já que o projeto de adaptação de Mauro não foi em frente e os direitos ao livro acabaram nas mãos de Lulu de Barros e Fernando de Barros que o filmaram, em 1949, com Maria Della Costa fazendo o papel de Inocência.

Foi, aliás, uma entrevista de Humberto Mauro, quando este completava 84 anos, que levou Walter Lima Júnior definitivamente à adaptação.[13] Mauro disse

11. Walter define o cinema da época como um "cinema obcecado pelo contemporâneo e pelo histórico" (MATTOS, 2002: 264).

12. A Adaptação de Walter Lima Júnior é a terceira adaptação do livro para o cinema. A primeira foi feita por Vittorio Capellaro em 1915, e a segunda, já citada, por Lulu de Barros em 1949. Além destas, o livro foi adaptado para a televisão, no programa *Caso especial*, da TV Globo, em 1973, com a direção de Domingos Oliveira e com José Wilker e Irene Stephania no elenco.

13. Walter já pensava na adaptação no final dos anos 1950, quando confessava ler e reler o livro (MATTOS, 2002: 264).

na entrevista que "*Inocência* era uma dívida sua para com o cinema brasileiro". Walter Lima Júnior, sabendo do roteiro de Lima Barreto e que este, aos 76 anos, se encontrava internado como indigente em Campinas, convenceu Luís Carlos Barreto, o Barretão, a produzir o filme, e acabou comprando os direitos e o roteiro de *Inocência* junto a Lima Barreto. *Inocência* voltava a existir 110 anos após a publicação do livro.

A adaptação de Walter Lima Júnior traz, logo no início, duas imagens bastante definidoras do filme.[14] Nos créditos, uma crisálida se abre e em tempo real – ainda que uma luz tenha acelerado o processo – transforma-se em borboleta. Está configurada a metáfora que liga casulo a claustro e que, sugerida no romance, será bastante explorada no filme e ganhará ainda mais sentido após os créditos iniciais e com a primeira imagem de Inocência, febril e delirante na cama, sem que possamos definir se essa imagem se relaciona à maleita que acomete a personagem no início da narrativa, ou ao seu desfecho, após a morte de Cirino. A atemporalidade da imagem vai remeter a um ciclo como o da borboleta, "metáfora desse estado intermediário em que se encontra Inocência, entre o não-ser e a vida, e entre a vida e a morte" (MATTOS, 2002: 268). Outra leitura interessante e possível a partir desse início é que tudo seja um delírio de Inocência, algo bastante fora do universo do livro, mas muito citado por Walter Lima Júnior quando fala sobre o seu filme. Leitura que fará mais sentido quando concluirmos esta análise.

Voltando à relação entre filme e livro, é possível notar, logo no início do filme, a presença constante e central de Inocência. Se na obra de Taunay ela era uma ausência, uma pérola escondida, na obra de Walter Lima Júnior ela será sempre presença. Toda sugestão a ela no livro se materializa na beleza juvenil

14. A versão do roteiro de Humberto Mauro, segundo José Carlos Avellar, era da década de 1940 e mais centrada nos dados antropológicos, um roteiro em linha reta, valorizando o caipira; já a versão de Lima Barreto era mais fiel ao livro, um roteiro "de ferro", segundo Walter Lima Júnior, "uma meditação sobre uma lápide" (AVELLAR, 2007: 297).

de Fernanda Torres e num jogo de luz que acabará compondo cada cena para manifestar diferentes estados de alma.

Nesse sentido, é bastante reveladora a dissertação de mestrado de Flávio de Mattos, *A construção da mímesis na iluminação do cinema: um ensaio sobre a fotografia de* Inocência, defendida na Universidade de brasília em 1996, na qual o autor, a partir da ideia de que "trabalhar a luz é uma forma de se criar além do texto, além da representação" (apud MATTOS, 2002: 272), vai decifrando como a luz opera nas cenas noturnas do filme: a oposição entre a luz quente amarela da febre e do aprisionamento e dos espaços fechados e a luz fria azul, libertadora e romântica, do espaço aberto e do luar.[15]

Para fazer a "cinearqueologia de costumes", Walter Lima Júnior e o fotógrafo Pedro Farkas fizeram um uso bastante poético da luz, o que implicou em alguns momentos, como lembra Carlos Alberto Mattos, uma discussão a respeito da verossimilhança ou não do foco luminoso. Isso ocorreu, por exemplo, logo no início das filmagens, na cena do delírio de Inocência. Farkas tinha planejado um tipo de iluminação, e o cineasta sugeriu outro. Farkas perguntou então ao diretor de onde viria aquela luz e Walter respondeu que aquilo não lhe interessava e que a realidade ali era poética (MATTOS, 2002: 271). O diálogo revelou a Farkas um novo caminho para a luz no filme e, daí em diante, a relação entre o que a luz revela e/ou encobre tornou-se decisiva para compor personagens e cenas.

Ainda no que tange à presença maior de Inocência em cena e à composição visual do filme, merece atenção a cena na qual Inocência se banha e é flagrada pelo pai. Graças à sua composição e luz, a cena lembra um quadro acadêmico e mais uma vez a elaboração dos planos parece ligada a uma pesquisa iconográfica

15. O cineasta David Neves também reforça esse aspecto visual da luz no filme em artigo para a revista *Filme Cultura*. Diz ele: "Acho que o azul é a cor predominante de Inocência. Há planos transcendentais quando essa cor esparge por certas frestas, um amarelo ouro que nos aproxima dos nichos e dos altares iluminados de nossas igrejas coloniais. É que Inocência é ave noturna, melhor seria dizer crepuscular..." (NEVES, 1984: 76).

que remete às artes plásticas, tal qual ocorre na composição da paisagem que remete a quadros de Taunay, no caso o avô do escritor, bem como a Debret, Rugendas e Rubeirolles – referências citadas inclusive no roteiro de Lima Barreto. Por outro lado, a cena, que não existe no romance, além de ir ao encontro dessa presença maior da personagem no filme, insinua pelo olhar do pai uma tensão incestuosa que o livro está longe de sugerir. Longe de querer julgar a questão pela falsa base da fidelidade,[16] a leitura, modernizada, de Walter Lima Júnior, propõe um novo componente e, por esse mecanismo, o fato de Pereira prometer a filha a Manecão – alguém como ele – opera como uma transferência, uma projeção. Tal operação foi abalizada pelo psicanalista Hélio Pellegrino, que acabou como consultor de Walter à época (MATTOS, 2002). Por outro lado, a relação entre ausência/sugestão e presença/deflagração na relação entre literatura e cinema ganha aqui mais um exemplo, dentro do campo de significação possível a cada linguagem na sua forma de ler e de ser leitora do mundo.

Ainda em relação à presença de Inocência no filme, é bastante interessante a opção do cineasta por não matá-la ao final da história, como ocorre no livro, deixando-a na cama em uma nova cena de transe, o que remete também à cena inicial do filme. Com a morte de Cirino, com o retorno do cientista alemão à Europa, onde anunciará a descoberta de sua nova espécie de borboleta, a *Papilio inocentiae*, temos, ainda que por sugestão, um retorno à estaca zero da narrativa. Temos todo um processo que gira em falso, sem que de fato aconteça um deslocamento da história.

Se, no livro, a morte de Inocência traz ao universo representado uma perda, a aniquilação daquilo que parecia ser o mais importante, no filme, ainda que exista a metáfora da borboleta que pousa na cruz onde está enterrado Cirino – imagem, aliás, sugerida a Lima Barreto por Humberto Mauro –, a morte da heroína não se concretiza.

16. Quem faz um cotejo bastante rigoroso entre livro e filme é a pesquisadora Zulmira Ribeiro Tavares em "O olho e ouvido da forma literária", artigo publicado na edição de nº 44 da revista *Filme Cultura*, em 1984.

Walter Lima Júnior chegou a dizer que ainda que vejamos Inocência quase morrendo no início e no final do filme, ele teria ficado com pena de matar a personagem (LIMA JÚNIOR, 1997: 172). Essa indefinição, que a coloca mais uma vez como morta-viva, é bastante significativa se pensarmos no sonambulismo a ela conferido pelo filme, estado que também, por natureza, está entre o sono e o despertar, bem como a imagem da crisálida dos créditos.

Se as indicações iniciais de filme e livro dão conta com bastante clareza dos caminhos seguidos por cineasta e escritor, as opções de ambos no desfecho das narrativas são também bastante esclarecedoras da leitura que ambos fazem de sua época por meio da narrativa que constroem. Taunay faz seu hino às ciências[17] e termina o livro com a consagração de Meyer na Europa no mesmo dia em que completa dois anos a morte de Inocência. A morte é anunciada ao leitor em míseras quatro linhas finais, sendo que o autor se refere a ela como "coitadinha" (TAUNAY, 2009: 170). No filme, por sua vez, não a temos morta, tampouco a temos viva. O que existe é esse estado intermediário, esse meio do caminho. Estado de suspensão, tal qual o delírio de Brás Cubas em Machado de Assis, que parece apontar para dois pontos: a indefinição entre ser e não ser e a impossibilidade de ser ante a opressão da lei – nesse caso manifestada pelo desejo paterno e pelos costumes do sertão. Tais pontos voltarão a aparecer em *A ostra e o vento*, imageticamente antecipado pela cena da fuga de Inocência, capturada depois pelo pai, e pela cena final com o lençol esvoaçante.

Ao fazer um filme sobre aquilo que teoricamente não mais existia, Walter Lima Júnior acabou não só abrindo uma trilha nova em sua carreira, como pareceu reafirmar, de certa forma, aquilo que o cinema novo e outros filmes e livros seminais de outros períodos já apontavam: a impossibilidade de síntese diante da experiência de modernidade conservadora que sempre atravessou o

17. Walter Lima Júnior chegou a sugerir, no material de divulgação do filme, um trocadilho entre "Hino à Ciência" e "Inocência" (NEVES, 1984: 77).

país. Só o cientista alemão se safa, em *Inocência*. Tanto é que Taunay termina seu livro com Meyer fora do país, e não há um resgate do que aconteceu *a posteriori* na narrativa, a não ser pelas já citadas quatro linhas sobre Inocência. No caso do filme, não temos essa ode à ciência, mas uma reelaboração poética do delírio brasileiro a partir da impossibilidade de se configurar como sujeito autônomo num universo que ainda respira a repressão e é estagnado e estagnante. Cabe lembrar que Walter Lima Júnior filma Inocência em 1983, período em que o Brasil se redemocratizava, mas vivia, ainda, cercado de incertezas.

Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra*: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. 2 vol.

LIMA JÚNIOR, Walter. "Literatura mais cinema: a palavra (uma ostra?) e a imagem (um vento?)". *Cinemais*, nº 6, julho/agosto de 1997, p. 171-180.

MATTOS, Carlos Alberto. *Walter Lima Júnior Viver Cinema*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

NEVES, David. "Madame Butterfly". *Filme Cultura*, nº 43, janeiro/abril de 1984, p. 76-78.

TAUNAY, Visconde. *Inocência*. São Paulo: Saraiva, 2009.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. "O olho e o ouvido da forma literária". *Filme Cultura*, nº 43, janeiro/abril de 1984, p. 79-86.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

Obra audiovisual

INOCÊNCIA. Brasil. 1983. Direção e roteiro: Walter Lima Júnior. Produção: Lucy e Luis Carlos Barreto. Coprodução: Embrafilme. Fotografia e Câmera: Pedro Farkas. Música: Wagner Tiso. Montagem: Raimundo Higino. Elenco: Edson Celulari, Fernanda Torres, Sebastião Vasconcelos, Rainer Rudolph, Fernando Torres, Ricardo Zambelli, Chico Dias, Jorge Fino, Chica Xavier e Sandro Solviati.

submetido em 20 nov. 2011 l aprovado em 20 jun. 2012

rebeca

Exu-Piá, uma outra visão de *Macunaíma*[1]

Elizabeth Maria Mendonça Real[2]

1. Texto apresentado no 13º Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual – Socine, realizado de 6 a 10 de outubro de 2009.

2. Jornalista, doutoranda em Comunicação na Universidade Federal Fluminense. E-mail: real.beth@gmail.com

Resumo

Em *Exu-Piá, coração de Macunaíma* – adaptação de *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, de Mário de Andrade – o diretor Paulo Veríssimo dialoga com momentos cruciais da cultura brasileira: o Modernismo e o Tropicalismo. No retorno ao movimento modernista brasileiro, vemos como a busca da noção de brasilidade é retomada, em um processo antropofágico, nos anos tropicalistas e adaptada nos anos 1980 por Paulo Veríssimo, numa versão apropriada aos novos tempos.

Palavras-chave

cinema brasileiro, *Macunaíma*, *Exu-Piá, coração de Macunaíma*

Abstract

Exu-Piá, coração de Macunaíma is a film adaptation of Mario de Andrade's novel Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. In this film, the director Paulo Veríssimo dialogues with two of the most important movements of Brazilian culture: Modernism and Tropicalism. In his reassessment, Veríssimo develops again the notion of Brazilian identity taken from the "anthropophagic" and Tropicalism movement, reinterpreting them in the 1980s context, an appropriate version to the new times.

Keywords

brazilian cinema, *Macunaíma*, *Exu-Piá, coração de Macunaíma*

1. A trajetória de um diretor desconhecido

Exu-Piá, coração de Macunaíma, dirigido por Paulo Veríssimo e finalizado em 1983, é uma versão cinematográfica do livro de Mário de Andrade – *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* – nunca exibida em circuito comercial, embora tenha recebido o prêmio de "Melhor Filme em 16 mm" do 18º Festival de Brasília, em 1985, e tenha sido selecionada para representar o Brasil na seção "Fórum" do Festival de Berlim, no mesmo ano.

Foi o único longa do diretor falecido em 2007, que, no entanto, realizou uma série de curtas-metragens, entre eles o episódio "Os meninos do Padre Bentinho", do longa *Como vai, vai bem?*, produzido em 1968 pelo grupo Câmara, um coletivo formado por jovens iniciantes ávidos por se profissionalizar no setor cinematográfico. Esse filme foi realizado com baixíssimo orçamento e financiado por um sistema de cotas vendidas pelo grupo a intelectuais e profissionais da área.

Inspirado principalmente pelos filmes italianos de episódios, o grupo Câmara pretendia se dirigir a um público popular, optando por temáticas urbanas e um tom próximo às chanchadas. Veríssimo declarava a intenção deliberada, por parte dos diretores, de realizar um "anti-Cinema Novo". Buscavam romper com a visão sofisticada que o movimento mantinha em relação à sociedade brasileira e tentavam aproximar-se do dia a dia da população sem a mediação de instrumentos intelectualizados. Como cinema, o projeto do grupo era estabelecer uma relação direta com a tradição de uma dramaturgia popular da comédia urbana baseada em tipos.

Em seguida, no início da década de 1970, Veríssimo realizou alguns curtas documentais sobre músicos como Jorge Ben (1970), Milton Nascimento (1971)

e Baden Powell (1974). Em outros curtas da mesma década, a temática em torno do lendário afro-indígena e a ligação com escolas de samba prenunciavam a versão de Veríssimo para o livro de Mário de Andrade, a ponto de o diretor considerá-los "degraus" para o longa que realizaria mais tarde.

Em *Antropofagia ou Mais forte que o Catiti Catiti são os poderes do Jabuti* (1979), ele se baseou nos manifestos "Pau Brasil" (1924) e "Antropófago" (1928), buscando flagrar no carnaval de rua carioca cenas que pudessem ilustrar as principais ideias de Oswald de Andrade. Outros dois curtas baseados em lendas carajás – *A cabeleira urubu-rei* (1979) e *A estrela Tainá-kan vista do Estácio* (1979) – foram filmados no morro de São Carlos, com pessoas envolvidas na escola de samba Estácio de Sá, cujo enredo, no carnaval de 1979, seria sobre os carajás: *Das trevas à luz do sol – uma odisséia Karajá*.

Outro filme de Paulo Veríssimo, *Bahira, o grande burlão*, punha em destaque a figura de Nunes Pereira, estudioso do folclore nacional. Nesse filme, o diretor mesclava o imaginário indígena, provindo da lenda de Bahira, e o ambiente urbano carioca. O próprio Nunes Pereira é o personagem central. O espectador o acompanha desde sua casa, em Santa Teresa, até o centro da cidade. Idoso, ele utiliza uma bengala para andar pelas ruas tortuosas do bairro e pegar o bonde.

Aos poucos, o filme abandona o registro meramente documental e incorpora ficcionalmente o mito de Bahira, tema de um livro de Nunes Pereira.[3] O bonde onde viaja o protagonista é invadido por figuras vestidas de índio. A montagem alterna habilmente momentos (sempre em preto e branco) em que o transporte é ocupado por pessoas comuns e outros (em cor) em que um homem e algumas mulheres, caracterizados como índios, além de um provocador Curupira, cercam o pesquisador. Também em cor são as inserções de planos de animais da mata brasileira: araras, corujas, jacarés, alguns presos em jaulas.

3. *Bahira e suas experiências. Etnologia amazônica*. Belém do Pará, 1942. Sem editora.

O bonde, coberto com folhas de bananeira e enfeites indígenas, é contraposto ao moderno metrô, onde pessoas sisudas, provavelmente a caminho do trabalho, leem o jornal. Durante o percurso do bonde povoado de indígenas, dois garotos penduram-se nos estribos, pegando carona, como faziam usualmente em Santa Teresa. Os meninos, que pertencem à esfera do cotidiano e não à do extraordinário, incorporam o espírito lúdico proposto pela instância imaginária do filme.

Libertário, o filme tem uma acentuada tonalidade erótica. Em voz *over*, o discurso de Nunes Pereira ressalta a sabedoria e a harmonia do modo de viver indígena. No ano da lei da Anistia (1979), o velho pesquisador celebra a liberdade:

> A selva nos dá lições extraordinárias de consciência da personalidade, sobretudo do destino que nos cabe a nós como seres humanos. Nada nos dá um sentido de liberdade como os horizontes dos campos. Eu ganhei através da selva amazônica, através dos campos, um sentido de liberdade que nós não temos. (Trecho retirado do filme.)

Outro curta de Veríssimo, *A visão do gavião tupinambá*, tinha como tema a história de Aimberê, um dos principais guerreiros tupinambás durante a revolta indígena contra os colonizadores portugueses, que tinha sido também inspiração para o enredo da escola de samba Caprichosos de Pilares (*No mundo do Tupinambá*). Segundo Veríssimo, nesse filme, o índio desce de um disco voador, voltando à Terra 400 anos mais tarde. Essa ideia será repetida pelo diretor em *Exu-Piá*, já que seu Macunaíma retorna do espaço, onde vivia transformado em estrela.

2. *Exu-Piá, coração de Macunaíma*

Como vemos, *Exu-Piá* é coerente com toda a trajetória de Paulo Veríssimo. O interesse pela música brasileira, tema dos primeiros curtas, está estampado no

longa, não apenas na trilha sonora diversificada (que alterna cantos indígenas e tambores africanos, além do samba, do pop, do *rock*, da música circense, da bossa nova e da música erudita), mas na própria apresentação dos músicos Marku Ribas e Hermeto Pascoal. No filme *Como vai, vai bem?* flagramos a opção por temas populares e pelo tom bem-humorado, predominantes em *Exu-Piá*. E, nos filmes de temáticas indígenas – nos quais as fronteiras entre documentário e ficção, ou entre instâncias que representam o cotidiano e o imaginário, tornam-se cada vez mais tênues –, vários elementos se relacionam com o longa, incluindo o próprio diálogo com uma escola de samba.

O filme parte de um suposto retorno do personagem Macunaíma diretamente do espaço, para onde partira, transformado em estrela, no final do livro de Mário de Andrade. Extremamente fragmentado, *Exu-Piá* constitui-se como uma heterogeneidade de elementos derivados de fontes diversas, como um quadro partido de situações que desafia a compreensão do espectador. Veríssimo o compara a um jogo de armar, um "bricabraque", segundo sua própria definição.

Valendo-se de uma montagem fragmentária e ágil, o diretor sobrepõe elementos da cultura de massa e da cultura popular. Evoca personagens clássicos de Hollywood, por exemplo, exibindo Grande Otelo travestido de ET em imagens feitas em vídeo, oriundas de um comercial para TV protagonizado pelo ator. Estampa na tela, como recurso narrativo, o cartaz luminoso e o *outdoor* que remetem ao mundo urbano e à publicidade, numa clara referência a *O bandido da luz vermelha*, de Rogério Sganzerla. Ao mesmo tempo em que mostra cartuns americanos na TV, dá destaque a dois locutores sertanejos no rádio. Há também inserções muito rápidas de planos mostrando danças dramáticas folclóricas, filmadas no Pará, provável referência ao Mário de Andrade folclorista, autor do livro *Danças dramáticas do Brasil*.

Macunaíma é interpretado por dois atores: Grande Otelo (ator que interpreta o personagem também no filme de Joaquim Pedro de Andrade, de 1969) e

Carlos Augusto Carvalho (ator que interpreta Macunaíma na peça de Antunes Filho, em 1978), uma duplicidade procurada pelo diretor, representando, segundo ele, o negro e o caboclo, o cinema e o teatro, o velho e o novo. Não existe um único centro que conduz a narrativa. A história é contada por várias vozes: por um homem (o próprio Veríssimo), por uma mulher, por uma dupla de radialistas sertanejos.

Muitas sequências são filmadas nas ruas ou na favela, incorporando a reação do povo, por exemplo, quando Grande Otelo anda pela avenida, espantado com o progresso, ou quando, no final do filme, os personagens caminham pelas ruelas da favela (com Grande Otelo travestido como uma respeitável anciã) e são rodeados pelas crianças que se divertem com os atores. Veríssimo flagra também a tristeza popular no velório do ex-jogador Garrincha.

Há uma espécie de clipe dentro do filme, na praia, quando, passeando de carro, Macunaíma/Grande Otelo se mostra fascinado com as mulheres cariocas que sorriem e se exibem para a câmera. A sensualidade feminina é fortemente marcada no filme, seja na figura de Iriqui, em Vei, a Sol, e suas filhas, ou nos planos de mulheres seminuas vistas de longe pela janela, como partindo de um olhar voyeurístico – uma flagrante correspondência com o erotismo que permeava o cinema brasileiro na década de 1980.

De acordo com declarações de Paulo Veríssimo, os processos de criação e produção de *Exu-Piá* foram extremamente anárquicos, subvertendo a ordem da realização cinematográfica. Efetuaram-se, simultaneamente, filmagem e montagem, sem a direção de um roteiro fechado e com a incorporação de fatos externos ao filme, como o velório de Garrincha, em um processo de trabalho em que se fundem inextricavelmente arte e vida. "Pela primeira vez na minha vida, eu montava um filme que eu iria voltar a filmar",[4] diz o diretor. Dificuldades

4. Depoimento gravado em fita cassete no evento "Cineasta do Mês", no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, em 28 de maio de 1991. Acervo Projeto Cinema Alternativo.

financeiras esgarçaram a montagem do filme por dois anos e, à medida que sentia necessidade de complementar o trabalho, Veríssimo convocava a equipe para a filmagem de mais alguns planos.

Exu-Piá se propõe menos como uma adaptação da obra de Mário de Andrade do que como um diálogo com ela e com o autor modernista. Isso fica claro na própria construção do filme: além da referência à obra literária, em momentos em que Grande Otelo aparece lendo o livro, há, em algumas sequências, a menção ao próprio Mário de Andrade, cuja imagem aparece pintada no quadro pendurado na parede de sua casa ou no busto que repousa numa praça. O busto de Mário de Andrade, animado pela voz de Paulo Gracindo, conversa com o herói. Disposto a pedir que o escritor mude o desfecho de sua história, Macunaíma viaja no tempo, chega à casa de Mário de Andrade e apela para ele: "Sabe, Seu Mário, é que o senhor podia ter-me feito diferente, nem tão doce nem tão amargo, nem tão frio nem tão quente. Eu não quero que Ci vá para o céu nem que roubem o que é meu". Em outro momento, ele pede ao escritor: "O senhor fica me escrevendo e sempre sou em quem paga o pato. Vê se dá um jeitinho nesse último ato" (trecho do filme).

Exu-Piá dialoga não só com o livro de Mário, mas também com a antológica peça montada pelo diretor Antunes Filho e o Grupo Pau-Brasil, em 1978. Sua primeira intenção, aliás, era a realização de um documentário sobre a montagem que tanto o fascinara. O filme é entremeado por cenas da peça que pontuam momentos-chave da história, como o nascimento de Macunaíma, a morte da mãe, o encontro com a cascata, o envolvimento com Ci, a morte da companheira e do filho, a volta para o Uraricoera. Herdeiro do reflexivo cinema moderno, o diretor utiliza, em muitos momentos, os bastidores da peça, como na sequência em que as atrizes que fazem as estátuas vivas da casa de Venceslau cobrem seus corpos com talco e são observadas de cima por um Macunaíma/Grande Otelo fascinado.

A montagem de *Macunaíma* por Antunes Filho e o Grupo Pau-Brasil foi um marco para o teatro brasileiro. No processo de criação da peça, a metodologia utilizada foi a construção coletiva entre o diretor e os atores. No palco nu, os atores improvisaram os elementos cenográficos, utilizando-se de panos, trapos, sacos de lixo plásticos, jornais amassados. Segundo Edélcio Mostaço, se experiências como *O rei da vela* constituíram-se numa "antessala para a pós-modernidade", a montagem feita por Antunes Filho de *Macunaíma* pode ser considerada como uma "baliza na instauração do pós-moderno entre nós" (MOSTAÇO 2005: 571).

No filme de Paulo Veríssimo, à história de Macunaíma soma-se outra referência fundamental: o desfile da escola de samba Unidos da Tijuca, cujo enredo, intitulado *O que dá pra rir dá pra chorar*, baseou-se em uma obra ficcional de Manuel Cavalcanti Proença, mais conhecido como autor do livro *Roteiros de Macunaíma*. No livro *Manuscrito holandês – ou a peleja do caboclo Mitavaí contra o monstro Macobeba*, Proença narra a luta do caboclo Mitavaí contra o monstro Macobeba, uma figura lendária proveniente de Pernambuco e que, no livro, representa os interesses do capital, como presidente de uma empresa chamada "VOFAVOFE – Vou fazer você feliz Colonizadora S/A" (SANTOS, 2008: 3).

No filme de Veríssimo, Mitavaí, como filho de Macunaíma (interpretado pelo ator Joel Barcelos), assume o cetro do pai, mantendo-o vivo. Anunciado como o guerreiro que virá para libertar o Brasil de suas mazelas, convoca o pai para juntar-se a ele numa luta, mas Macunaíma, por medo ou preguiça, disfarça para não participar. A luta é contra o monstro Macobeba, que "não gosta do que é nacional". Quando Mitavaí aparece pela primeira vez no filme, surge andando nos labirintos da favela onde mora, vestido de índio e portando a lança. Dentro da estrutura de colagem do filme, soma-se à sua imagem o verso do hino nacional – "e o teu futuro espelha essa grandeza" –, estampado no painel luminoso do Maracanã. Outros trechos do hino nacional que aparecem repetidamente no painel do estádio de futebol parecem querer reavivar no espectador o sentimento perdido pelo país.

Veríssimo insere uma sequência, no final do filme, inspirada na história do flautista de Hamelin. Crianças surgem do alto das árvores e, encantadas com a melodia da flauta, seguem o guerreiro. Nesse contexto, Mitavaí aparece como uma figura que aponta para o futuro, livrando a sociedade dos ratos e apostando nas crianças como potencial de mudança.

No filme de Joaquim Pedro de Andrade, o fim trágico de Macunaíma representa, na opinião de Ismail Xavier, a declaração da morte simbólica do malandro, espécie de herói do folclore urbano brasileiro (XAVIER, 1993), recusando, assim, a identificação do personagem como figura anárquica contra a ordem estabelecida. Ao contrário, ao deixar-se levar pela preguiça e pelo jeitinho, Macunaíma integra o jogo do poder. Joaquim Pedro anseia por um novo herói, mais consciente, com sentido de coletividade e empenhado em um projeto comum. Diz ele:

> O que falta ao personagem Macunaíma é uma visão mais geral, mais ambiciosa e mais consciente. Ele dá sempre seus golpes com sentido limitado, pessoal, individualista. É um estágio vencido – mas importante – do que seria o caminho para o herói moderno brasileiro. Macunaíma é o herói derrotado, que acaba comido pela Iara, abandonado e traído. (ANDRADE apud HOLLANDA, 1991: 115)

O diretor conclui, então, o que seria o herói moderno:

> O herói moderno, para mim, é uma espécie de encarnação nacional, cujo destino se confunde com o próprio destino do seu povo. Uma das características fundamentais é a consciência coletiva. Ao contrário de Macunaíma, ele terá de encarnar um ser moral, no sentido de estar possuído por toda uma ética social. Ainda não apareceu o herói moderno porque ele terá de ser um vencedor, ao contrário do herói romântico, que era o herói vencido, triste. Em suma, o herói moderno terá de ser evidentemente uma superação de Macunaíma, embora conservando algumas características dele. (ANDRADE apud HOLLANDA, 1991: 115)

Seria o caboclo Mitavaí, filho de Macunaíma no filme de Veríssimo, o herói almejado por Joaquim Pedro?

3. Tropicalismo

Ao lidar com todas essas referências, Paulo Veríssimo recria a história de Macunaíma, atualizando-a. Por isso, embora se trate de uma obra autônoma, é possível afirmar que o conhecimento prévio sobre o livro de Mário de Andrade – e sobre o que ele representa no contexto cultural brasileiro – pode tornar mais rico o entendimento do filme, incitando o espectador a processar os variados elementos referenciados pela história e, enfim, a montar (ou desmontar) o "bricabraque" proposto por Veríssimo, refletindo, a partir do presente, questões geradas no começo do século XX e que foram se transformando e diluindo, sem, no entanto, perder a pertinência.

Em *Macunaíma*, o contraste entre o texto repleto de referências à cultura popular, das lendas e nomes indígenas à religião negra, e a predominância da máquina na cidade flagram, em Mário de Andrade, a percepção da contradição que se estabelecia entre a inevitável modernização que se instalava no Brasil e a permanência de uma essência primitiva brasileira, com todos os riscos de se promover uma importação acrítica de modelos e estilos de vida que acabariam por tornar o brasileiro um ser sem personalidade, que nem teria seus pés fincados às raízes nem conseguiria se adaptar completamente ao novo tipo de civilização que lhe vinha sendo imposto.

Paulo Veríssimo retoma o veio cultural em torno da identidade brasileira presente no livro de Mário de Andrade e se aproxima da visão "tropicalista" do autor modernista:

> Eu me sinto, sempre fui um tropicalista de primeira hora. Durante o processo de pesquisa do novo Macunaíma, eu li tudo de Mário. Um belo dia, achei uma carta de Mário de Andrade de 1925, 26, dizendo-se, confessando-se – eu não sou marxista, eu não sou de direita, eu não sou de esquerda, eu não sou social-democrata, eu sou tropicalista.[5] Mário

5. Segundo Telê Ancona Lopez, essa ideia de "tropicalismo" está ligada à própria concepção sobre a civilização, que, para Mário, "equivale, então, a um problema de ecologia, isto é, à adequação

> dizia isso em 1926. Você imagina, o movimento tropicalista na arte, na cultura, vai explodir nos anos 60 e o Mário antevia tudo isso. Gostaria de falar desse tropicalismo enquanto assumir os trópicos, a sua terra, a sua maneira de ser, as suas peculiaridades, não se entregar, não se vender para o primeiro enfeite, para o primeiro adorno que a civilização colonial estrangeira superior lhe ofereça. O vietcongue é um tropicalista, ele ganhou uma guerra contra a maior nação do mundo utilizando arco e flecha; o outro com raio *laser*, ele com arco e flecha, ele foi garrincha o suficiente para ganhar uma guerra impossível.[6]

Ao se declarar como "tropicalista" de primeira hora, Veríssimo revela sua filiação ao movimento que marcou a vida cultural brasileira a partir de 1967. A década de 1960 foi marcada por uma rediscussão sobre a cultura nacional. No entanto, a apropriação pelo Estado repressor da bandeira do nacionalismo após o Golpe Militar tornava mais complicada a questão de se delinear uma identidade brasileira. A antropofagia oswaldiana foi retomada pelos tropicalistas em um momento em que os artistas brasileiros procuravam abrir-se para as transformações que se davam nas artes em nível mundial e, ao mesmo tempo, buscavam expressar as contradições culturais e políticas do país.

Identificado com as questões do período tropicalista, em *Exu-Piá*, Veríssimo procura mostrar a multiplicidade da identidade brasileira, fragmentada no Macunaíma negro, no Macunaíma caboclo e em Mitavaí. Em um momento, Grande Otelo senta na plateia do teatro para assistir à peça encenada pelo Grupo Pau-Brasil, e o narrador, em voz *over*, comenta como ele estava impressionado ao ver sua própria história encenada no palco. Há um redescobrimento do personagem por ele mesmo, uma reflexão de como as coisas poderiam ser diferentes.

---

do homem ao seu meio, inclusive o clima, que no caso brasileiro é propício à preguiça. A idéia lhe vem possivelmente da observação da perfeita vivência tropical na Amazônia [...]. A Amazônia sentida nas lendas de Macunaíma e conhecida de perto em sua viagem de 1927 já se anuncia, no romance *Macunaíma*, como o centro da unidade do ser, recuperando-se das atribulações do progresso. [...] A adesão ao tropicalismo brasileiro, que apresenta em 1926, é a mesma que será sistematizada pela Antropofagia em 1928" (LOPEZ, 1972: 111).

6. Depoimento gravado em fita cassete no evento "Cineasta do Mês", no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) do Rio de Janeiro, em 28 de maio de 1991. Acervo Projeto Cinema Alternativo.

O Macunaíma de Paulo Veríssimo é um personagem quase ingênuo. Ele está encarnado, por exemplo, em Garrincha, o jogador brilhante e alegre que, após o auge da carreira, ficou esquecido até sua morte. Ao contrário de Joaquim Pedro de Andrade, que, em sua versão da história, muda o final de Mário de Andrade e decreta a morte do herói ao ser engolido pela Uiara, Paulo Veríssimo lamenta seu desaparecimento sem que tenha recebido o devido valor. Esse lamento – correspondendo na imagem às cenas do funeral de Garrincha – é exteriorizado no filme na voz de Maanape, um dos irmãos de Macunaíma: "Eu não posso ver você assim, Coração dos outros. Isso não é fim para herói que se preza, Piá". Enquanto canta Elis Regina ("o Brazil está matando o Brasil"), Veríssimo alterna planos de Garrincha coberto com a bandeira brasileira, planos do jogador no campo, do velório e do caixão em cortejo pelas ruas da cidade, sob o olhar entristecido dos torcedores.

Filmando já na década de 1980, Veríssimo retoma questões delineadas na década de 1920 e retomadas em fins de 1960, com o Tropicalismo. Tão inspiradores quanto a obra original de Mário de Andrade são a peça de Antunes Filho, principalmente, e o filme de Joaquim Pedro. Antropofagia é o método incorporado por Veríssimo: filme fragmentário, colagem de imagens e sons, somatório de referências da cultura popular urbana e da cultura de massa, a partir de um clássico da literatura brasileira.

O diretor ressalta a eterna busca do brasileiro pela descoberta de sua identidade. Embora não seja um filme linear, nos moldes a que o espectador comum está acostumado, podemos considerar que se trata, sim, de um filme popular: o humor, o carnaval, o futebol, a música forte e vibrante, a sensualidade aproximam o filme do universo do espectador brasileiro. No entanto, um espectador mais treinado poderá perceber uma gama de referências à própria história da cultura brasileira, desde o Modernismo até o momento em que o filme foi feito.

Nada mais tropicalista...

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Livraria Martins.

ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

ÁVILA, Afonso. (Org.). *O modernismo*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Stylus)

BASUALDO, Carlos. *Tropicália*: a revolution in Brazilian culture. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria.* São Paulo: Ateliê, 1996.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LOPES, Telê Porto Ancona. *Mario de Andrade*: ramais e caminhos. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1972.

MORAES, Eduardo Jardim de. *A brasilidade modernista*: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1978.

MOSTAÇO, Edélcio. "O teatro pós-moderno". In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Coleção Stylus)

NAGIB. Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro.* São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SANTOS, Luiza Aparecida Oliva; MOTTA, Sérgio Vicente. "Cavalcanti Proença: quadros de mitopoética". XI Congresso Internacional da ABRALIC. 13 a 17 de julho de 2008. USP – SP. Disponível em: www.abralic.org/anais/cong2008/AnaisOnline. Acesso em: 01 de outubro de 2009.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Submetido em 1 fev. 2012 | aprovado em 5 jul. 2012

rebeca

A tessitura dialógica em *Eu me lembro*, de Edgard Navarro[1]

Marinyze Prates de Oliveira[2]

1. Uma versão preliminar deste texto foi apresentada no XIV Encontro da Socine, em 2010.

2. A autora é professora do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências da UFBA e do Programa Multidisciplinar de Pós-graduação em Cultura e Sociedade. E-mail: mpratesoliveira@terra.com.br

Resumo

Propõe-se aqui analisar o filme *Eu me lembro* (2005), de Edgard Navarro, no qual o diretor, em um trabalho de recuperação da memória pessoal e da geração a que pertence, tece uma rede intertextual e polifônica, a partir de apropriações, empréstimos e citações de obras e autores inscritos em territórios expressionais e momentos históricos diversos. Assemelhando-se a uma colcha de retalhos, o filme se apresenta como uma tessitura de elementos apanhados na tradição e corresponde a um exemplo privilegiado da maneira pela qual se dá a produção artística na contemporaneidade.

Palavras-chave

cinema, Brasil, Edgar Navarro

Abstract

Here we propose to analyze the film *Eu me lembro* (2005), by Edgard Navarro, in which the director, in an effort to recover his personal memory and the memory of the generation he belongs to, builds up a polyphonic and intertextual network, through appropriations, loans and quotes of works and authors inscribed on expressive territories and diverse historical moments. Resembling a patchwork quilt, the film unfolds a texture of elements taken from tradition and represents a prime example of how the artistic production takes place in contemporaneity.

Key-words

cinema, Brasil, Edgar Navarro

Identificados através de denominações diversas, como apropriações, empréstimos, trocas, reciclagens, citações etc., os intercâmbios de elementos constituem uma prática detectável no âmbito da produção artística de diferentes momentos e locais, abrangendo tanto as formas de expressão longamente consagradas – música, pintura, arquitetura, teatro, literatura – quanto as mais recentes, como é o caso do cinema. No entanto, é na contemporaneidade que tais processos encontram seu terreno mais vasto e fértil, favorecido por fenômenos como a transnacionalização, os fluxos migratórios internacionais e, de modo muito especial, pelas redes planetárias de comunicação e informação, uma vez que a mídia, como nenhuma outra instância social, contribui para a diluição das barreiras geográficas, linguísticas, e sociais. Como lembra Lúcia Santaella, hoje são "muitas as razões para esse fenômeno da hibridização, dentre os quais devem estar incluídas as misturas de materiais, suportes e meios, disponíveis aos artistas e propiciadas pela sobreposição freqüente e sincronização conseqüente das culturas artesanal, industrial-mecânica, industrial-eletrônica e teleinformática" (SANTAELLA, 2008: 135). O fato é que, especificamente no território das artes, as relações dialógicas vêm ocorrendo com tal intensidade que já podem ser consideradas uma forma privilegiada de criação, cujos exemplos são inumeráveis.

Na literatura, vale resgatar alguns casos marcantes, como o de Manuel Bandeira, que, como bem evidenciou Afonso Romano de Sant'Anna, "é um refazedor da tradição" e, nos quatro poemas "À maneira de...", pratica estilos semelhantes aos de Alberto de Oliveira, Olegário Mariano, Augusto Frederico Schmidt e E. E. Cummings (SANT'ANNA, 1991: 61). Após se apropriar de versos de diferentes autores, Bandeira atinge, em seu poema "Antologia", as vias da autoapropriação (ou da intratextualidade), compondo-o a partir da

justaposição de versos de outros poemas anteriores de sua própria autoria. Mais recentemente, Silviano Santiago, tomando de empréstimo o estilo, as preocupações e a voz de Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere*, faz de *Em liberdade* uma continuação da obra autobiográfica do escritor alagoano, em um gesto de forte abalo da noção de autoria e propriedade intelectual. Carlos Herculano Lopes, por sua vez, apropria-se do poema "O caso do vestido", de Carlos Drummond de Andrade, e reescreve-o sob a forma de romance, que migra para a tela através da direção do cineasta Paulo Thiago.

Nas artes plásticas, não se pode deixar de lembrar o gesto experimental dos dadaístas, que fizeram da colagem um modo de composição do objeto artístico; a ousada iniciativa dos artistas pop de lançar mão de elementos do universo midiático, para criticá-lo usando seus próprios signos; o empenho obsessivo de artistas como Pablo Picasso e Fernando Botero em reciclar obras do período renascentista. Ao pintor espanhol interessava apropriar-se de pinturas clássicas para, com um gesto subversor, desconstruir alguns dos pilares que sustentaram a representação mimética do mundo, como o uso da perspectiva, responsável pela ilusão de profundidade, que propicia o centramento da percepção. Botero, por sua vez, em seus exercícios de retomada da tradição, visa a patentear a relevância do estilo em detrimento da própria temática, promovendo, com suas figuras volumosas, e em um contexto sócio-histórico diverso, surpreendentes ressignificações das obras matriciais.

Já na área cinematográfica, dentre os inúmeros casos de diálogo com obras procedentes de diversos territórios expressionais, tornaram-se emblemáticas as citações feitas por Jean-Luc Godard em *Acossado* (1959), que tanto homenageiam os filmes B americanos estrelados notadamente por Humphrey Bogart quanto artistas auratizados como William Faulkner e Renoir. Em *Zelig* (1983), Woody Allen, por sua vez, toma de empréstimo cenas e personagens históricos, como o Papa e Hitler, com os quais o protagonista de seu filme contracena. Operação curiosa se observa em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1998), de

Marcelo Masagão, que também aproxima personagens separados no tempo e no espaço, estabelecendo, assim, um processo de pilhagem em relação ao próprio filme de Woody Allen. Por outro lado, as sorrateiras aparições do diretor Alfred Hitchcock em seus filmes, bem como a furtiva presença de atriz Juliette Binoche em *A fraternidade é vermelha* (Kieslovski, 1994), após ter sido a protagonista de *A liberdade é azul*, lançado pelo diretor polonês no ano anterior, não corresponderiam igualmente a manifestações do desejo desses cineastas de manterem um fio dialógico costurando suas obras?

Do "plágio" à homenagem

Se, até pelo menos o século XIV, a criação artística se efetuava pela via da imitação, a partir do Romantismo o ideal de originalidade e autenticidade levou ao reconhecimento do artista como gênio dotado de um dom divino, conduzindo à valorização da singularidade das obras, que passaram a ser consideradas uma expressão da subjetividade de seus criadores. Consequentemente, a derivação tornou-se sinônimo de inferioridade, desprestígio, fraude, parâmetros que atingiriam o ápice no Modernismo, quando, impulsionadas pela busca incessante do novo e do ineditismo, as vanguardas disseminaram o culto à originalidade, na qual repousaria a "essência" da arte. A autoria, deste modo, autenticada pelo valor da assinatura, elevava-se ao seu patamar máximo, contrariando uma tendência de raízes longínquas, segundo observa Heloísa Buarque de Hollanda:

> O que é importante ter em mente é o fato de que as noções de autor e autoria não são nem universais nem atemporais. Qualquer exame das culturas da antiguidade, mostra que os textos épicos, líricos ou dramáticos de então, eram simplesmente postos em circulação sem que se encontre qualquer menção à autoria. É ainda fato notório que, naqueles tempos, a garantia do valor ou da veracidade de um texto era sua antiguidade e não sua autoria (HOLLANDA, 2007: 196).

Ao proclamar, na década de 1960, que "todo texto é um mosaico de outros textos", Julia Kristeva – no rastro das reflexões desenvolvidas por Bakhtin

sobre o dialogismo – contribuiu significativamente para abalar a ilusão da originalidade, diminuindo, por conseguinte, o peso atribuído à propriedade autoral. Hoje, reconhece-se que as obras de arte, longe de serem detentoras de uma essencialidade que as distancia umas das outras, são na realidade composições híbridas em que se processa um intenso diálogo entre muitas vozes que se enriquecem mutuamente. Por conseguinte, ao se abandonar o compromisso estético com a especificidade e a pureza, promove-se uma enorme expansão das possibilidades criadoras, e a apropriação perdeu o sentido pejorativo de "plágio" ou "roubo intelectual" a que esteve associada em diversas circunstâncias, passando a ser encarada como um modo habitual de produzir-se artisticamente.

No campo das criações audiovisuais, dadas sobretudo as facilidades permitidas pelas novas tecnologias, que vêm gradativamente rompendo as barreiras entre a imaginação e a prática, os processos de transporte e ressignificação de elementos através das técnicas de recortes e colagens ganharam possibilidades praticamente infinitas. Essa migração de signos e elementos artísticos de um território expressional a outro força a diluição de fronteiras, tornando-se tênue a demarcação entre diferentes campos expressionais, linguagens, obras e autores. Esse é o aspecto que me interessa examinar no filme *Eu me lembro* (2005), de Edgard Navarro, obra que oferece possibilidades extremamente amplas de exploração dos processos de empréstimos, citações, hibridizações e reciclagens de elementos na produção artística contemporânea.

Apropriação e catarse, segundo Edgard Navarro

Eu me lembro é uma obra de caráter memorialístico, que se detém na recuperação da história do protagonista Guiga, espécie de *alter ego* do diretor, e duplamente vítima da repressão: por um lado, das normas inflexíveis impostas pelo patriarca da família e, por outro, do clima de tensão e asfixia em que o

país foi imerso a partir da instituição do regime militar em 1964. Ao apreender as memórias individuais do protagonista, o filme de Navarro esforça-se por capturar as lembranças de toda uma geração. Através dos objetos postos em cena, dos modos de falar, das indumentárias e comportamentos, da evocação a fatos históricos como a ditadura militar, o movimento *hippie* e as experiências com as drogas, vão brotando a cada cena do filme fragmentos que constroem um painel de uma juventude que, nas décadas de 1960/70, sob o peso das muitas transformações por que passava o mundo em seus aspectos sociais, políticos e econômicos, debateu-se entre os dilemas de ter de aceitar as normas vigentes e o sonho de reinventar os modos de vida.

O filme inicia-se por uma série de imagens de arquivo que reproduzem cenas de vidas familiares e cotidianas, muitas das quais foram tomadas de empréstimo a Alexandre Robatto Filho, que ocupa o posto de pioneiro do cinema na Bahia, uma vez que as películas produzidas por Diomedes Gramacho e José Dias da Costa, que o precederam, lamentavelmente não chegaram até nós. Embora já reconhecido pelos curtas e média-metragens realizados anteriormente, dentre os quais se destaca o premiado *Superoutro*, é sintomático que, ao produzir seu primeiro longa, Edgard Navarro opte por iniciá-lo com imagens tomadas de empréstimo a seus precursores baianos, as quais tanto se assemelham ao primeiros filminhos feitos pelos irmãos Lumière, que capturaram momentos ternos e pueris da vida em família. Por meio dessa estratégia, o diretor presta uma dupla homenagem: aos inventores do cinematógrafo e aos pioneiros do cinema baiano, na figura sobretudo de Alexandre Robato, que acreditou na possibilidade de se produzir cinema na Bahia, contrariando todas as dificuldades conjunturais. Tecendo essa rede polifônica, Navarro constrói uma genealogia de sua produção cinematográfica, inserindo-se em uma espécie de linhagem à qual orgulha-se de pertencer e, em um duplo gesto, inscreve seu próprio nome simultaneamente na história do cinema mundial e na do cinema brasileiro – e, consequentemente, baiano.

Dialogando com Fellini

Uma das observações mais frequentes da crítica a respeito de *Eu me lembro* recai sobre as possíveis analogias entre o filme de Navarro e o *Amarcord* de Fellini, parentesco sugerido pelo próprio título escolhido pelo diretor baiano, sendo o título de Fellini literalmente traduzível por "eu me recordo". Mas a rede intertextual verificável entre ambas as produções vai muito além. Não há dúvida de que Fellini foi um diretor importantíssimo para a geração a que pertence Edgard Navarro, e este nunca fez segredo de sua admiração pela obra do cineasta italiano.

O diálogo que se estabelece entre *Eu me lembro* e *Amarcord* explicita-se por meio da convergência de muitas cenas que ressignificam, no contexto brasileiro – e baiano, mais especificamente – da década de 60, fatos que circunscrevem uma família italiana da década de 1930, a começar pelo regime de força ao qual se encontram submetidos os dois países nesses momentos: o fascismo na Itália e a ditadura militar no Brasil. Sob esse clima, são recuperadas as memórias dos jovens Tita, por Fellini, e Guiga, por Navarro, com ênfase especial na iniciação sexual dos personagens, para os quais o desejo e o próprio corpo são espaços a se desvendar no emaranhado de inseguranças inerentes a esse momento de passagem da fase adolescente para a adulta.

Em certos momentos de *Eu me lembro*, o espectador familiarizado com o filme de Fellini pode testemunhar um processo de íntimo diálogo entre essas duas obras cinematográficas: na cena da festa junina em que a família de Guiga vive um momento de confraternização; na reconstituição da figura do tio maluco, colecionador de garrafas; no destaque do perfil da mãe terna e compreensiva; ou mesmo nas referências às repressões do desejo sexual pelo poder ubíquo da religião.

Igualmente na maneira como Navarro faz uso dos movimentos de câmera, sem virtuosismos nas tomadas nem abusos no uso de *closes* ou mesmo da câmera subjetiva, nota-se uma consonância entre a forma como Fellini constrói as imagens de *Amarcord* e o modo como o diretor baiano configura os elementos de seu primeiro longa-metragem. Produzido após longos anos de espera de uma oportunidade para lançar na tela preocupações já apontadas em seus filmes iniciais, *Eu me lembro* corresponde, sob diversos aspectos, a uma catarse para uma mente inquieta, impedida de manifestar-se pela censura do regime de força que, durante vinte e um anos, calou as vozes dissidentes no Brasil dominado pelos militares.

Não é casual, portanto, a cena em que Guiga assiste a um filme no cinema e, ao se focalizar a tela, o espectador de *Eu me lembro* constata que se trata de imagens de *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittório De Sica, um dos filmes que marcaram o apogeu do movimento que se convencionou denominar de Neorrealismo Italiano. Aos cineastas do Terceiro Mundo, diretores como Rossellini, De Sica e Visconti legaram a alentadora lição de que o cinema pode e deve sobreviver às barreiras político-ideológicas, às dificuldades materiais impostas a sua realização e até mesmo às reações de públicos domesticados por estéticas convencionais, de fácil reconhecimento e assimilação. Ainda hoje, ao assistirmos a *Isto não é um filme*, de Jafar Panahi – que corresponde a um gesto de resistência do diretor iraniano à condenação pelo regime dos aiatolás a seis anos de prisão e vinte de proibição em exercer sua atividade cinematográfica, sob a alegação de fazer "propaganda contra o estado" – constatamos que a mensagem do Neorrealismo continua reverberando no mundo da produção artística, que se nega a vergar-se diante do confisco da liberdade de expressão do pensamento e da sensibilidade individual. O diálogo que Navarro estabelece com cineastas que o precederam é, portanto, ampliado em *Eu me lembro*, sob forma de homenagem, reconhecimento a um legado cujas consequências longe estão de se esgotar.

A malha narrativa de *Eu me lembro*, entretanto, tece-se não apenas por meio da inserção no filme de Navarro de contribuições vindas do cinema, mas também da televisão. Ao incorporar ao filme as vinhetas da tevês Tupi e Aratu; imagens da chegada do homem à Lua; trechos do programa *Balança mas não cai*; o prefixo do programa *Rádio Teatro das Américas* e do *Reporter Esso*, o cineasta reforça a ideia de que os meios de comunicação de massa constituem um forte testemunho da história. Os *jingles* do creme dental Eucalol, da brilhantina Glostora, de Melhoral, Alka Seltzer, leite em pó Mococa, pílulas Dr. Ross, colírio Moura Brasil, regulador Xavier, talco Ross, sabonete Lifebuoy, sabonete Palmolive, creme dental Kolynos, leite Glória, Varig levam a seu turno o espectador – maduro ou jovem – a constatar que muitos desses produtos e marcas são ecos de um tempo passado, que atestam as rápidas transformações no campo da indústria e do consumo pelas quais o mundo passou nas últimas décadas.

O filme de Navarro, como outros tantos que tratam das décadas de 1960 e 1970 no Brasil, recorre ainda aos empréstimos de materiais para transmitir ao espectador a sensação de insegurança e medo que dominou o período de vigência do regime militar, de tristes lembranças para os cidadãos que viram subtraídas a liberdade individual e a legitimidade das instituições democráticas. A truculência com que a ditadura tratou seus opositores é transmitida ao espectador por meio de fotos impactantes – tomadas de empréstimo ao Arquivo Nacional – das autópsias de Lamarca e de outros guerrilheiros e dos conflitos nas ruas do Rio de Janeiro em 1968, ano de instituição do AI-5, que deu início à fase mais sanguinária do regime.

A própria composição de alguns personagens comprova os processos de hibridização de elementos dos quais o diretor lança mão em seu filme. Créu, por exemplo, a empregada negra cuja vida é integralmente dedicada à família de Guiga, corresponde a uma incontestável fusão da Tia Nastácia do *Sítio do pica-pau amarelo*, criada por Monteiro Lobato, com a Mammy de *E o vento levou...*,

dirigido por Victor Fleming em 1939. Ao narrar o descarte da velha empregada negra, que quando não mais se mostra capaz de servir à família branca é enviada para um asilo – onde morre solitária e esquecida de todos aqueles que a tinham como uma "pessoa quase da família" – Navarro faz uma clara referência à perversa subalternização dos negros no Brasil, até hoje excluídos, em sua grande maioria, dos direitos inerentes à condição cidadã.

Ampliando essa teia de apropriações para além do território midiático, Edgard Navarro vai à literatura, à psicanálise e à filosofia, imprimindo ao conteúdo de seu filme uma densidade que, para além de recuperar as memórias do protagonista, constitui-se em uma reflexão sobre o estar no mundo e enfrentar os dilemas da existência. O conceito freudiano do complexo de Édipo é recriado em *Eu me lembro* por meio das cenas em que Guiga demonstra fixação na figura materna, seja em criança, quando tenta tocar em seu seio ou entrar sob a saia da mãe para cheirar-lhe o sexo, seja no ódio que sente do pai, quando espreita as humilhações e insultos que ele dirige à esposa na hora de dormir. Ao assim proceder, o cineasta insere-se em uma rede intertextual de raízes longínquas, que remontam à Grécia antiga. Conectando-se com a tragédia *Édipo Rei*, de Sófocles, Navarro bebe a ideia do enigma da esfinge, reiteradas vezes referido pelos personagens em sua busca do autoconhecimento; faz ressoar em seu filme a obra seiscentista *Hamlet*, de Shakespeare, cujo protagonista alimenta em relação à mãe um sentimento no mínimo ambíguo; evoca o conceito de complexo de Édipo, cunhado por Freud no século XIX, e dessa forma constrói uma extensa corrente polifônica, que liga passado e presente e, em diferentes temporalidades, tenta desvendar os mistérios que habitam os desejos humanos entre o céu e a terra.

Nietzsche é outra voz que reverbera de forma potente em todo o filme do cineasta baiano. Personagem angustiadamente (ou talvez fosse possível dizer metafisicamente) dividido entre ser apolíneo *ou* dionisíaco, Guiga se debate entre caminhos opostos: o prazer de curtir a juventude, o sexo, a deriva propiciada

pelas drogas *ou* o dever de dedicar-se aos estudos, encontrar uma profissão e dar um rumo à vida, segundo as expectativas alimentadas pela cultura familiar e burguesa. Nietzscheanamente, no entanto, e de maneira bastante sutil, na cena final do filme Navarro introduz a leveza da multiplicidade como opção ao peso dos binarismos platônicos. O lema dicotômico – e tirânico – adotado pelos militares, "Brasil: ame-o *ou* deixe-o", é então reconfigurado por meio da fala de um dos companheiros *hippies* de Guiga: "Brasil: ame-o *e* deixe-o". Desse modo, Navarro anuncia a possibilidade de Guiga tornar-se dionisíaco *e* apolíneo, escolhendo o caminho da arte – que, no entender do filósofo alemão, existe para que não sejamos aniquilados pela realidade. Como diretor cinematográfico, Guiga/Navarro encontra um meio de conciliar profissão *e* deleite, razão *e* emoção, realidade *e* sonho, lucidez *e* loucura. Para além, todavia, dessas sutis alusões, a voz do autor de *O nascimento da tragédia* ecoa de forma mais explícita no filme pela boca do personagem Pablito, místico, enigmático, sedutor, através do qual, em uma operação de ventriloquismo, Edgard Navarro expele seu grito mais visceral, tomado de empréstimo a Zaratustra, para sintetizar o espírito que o conduziu na concepção do filme e que parece guiá-lo nas veredas da vida: "Não acredito em um deus que não sabe dançar".

A própria trilha sonora, assinada por Tuzé de Abreu, reflete a tendência do filme de estruturar-se por meio de fragmentos apanhados em momentos e endereços os mais diversos, que vão do popular ao canônico, do local ao global – para usarmos termos que hoje estão na ordem do dia –, resultando em uma teia riquíssima, que se oferece ao olhar e aos ouvidos do espectador como uma colcha de retalhos. Deste modo, as venturas e desventuras dos personagens são embaladas por cantigas de roda, cantos populares, mantras indianos, pelo hino nacional brasileiro, pela "Rapsódia húngara" de Franz Liszt ou ainda pela "Balada número um" de Chopin. A música "Baby", de Caetano Veloso, se por um lado potencializa a força das imagens de guerrilheiros trucidados pelo regime militar, por outro associa-se a pastiches de canções

dos Beatles, ajudando a resgatar a atmosfera artístico-cultural da década de 60, balizada no Brasil pelo Tropicalismo, que oswaldianamente promovia uma hibridização do cafona com o moderno, do brega com o chique, do nacional com o estrangeiro, antecipando uma tendência à diluição de fronteiras hierarquizantes, a qual iria recrudescer na pós-modernidade.

Antropofagia navarriana

O próprio diretor do filme, de alguma maneira, sugere o processo de devoração que pratica na construção de sua obra, por meio da cena em que Guiga corre pela praia, após deixar o sanatório, gritando aos quatro ventos que "A alegria é a prova dos nove" – frase apanhada do "Manifesto antropófago" de Oswald de Andrade, no qual o autor paulista, antecipando-se à posteridade, afirma sem receios: "Só me interessa o que não é meu" (ANDRADE, 1973: 226). Através de seu filme, Navarro ratifica a ideia de que hoje empréstimos e criação são processos compatíveis, que levam à liberação da energia criativa e desconhecem o medo dos desmascaramentos, fazendo do pluralismo sua forma de atuação. O ecletismo contemporâneo desafia, portanto, as convenções estéticas marcadas pelo ideal de pureza e integridade, da mesma forma que recusa cada vez mais fortemente os binarismos hierarquizantes que punham em lados opostos o erudito e o popular, o canônico e o massivo.

Aliás, se nos detivermos no exame do conjunto de filmes realizados por Navarro antes de *Eu me lembro*, constataremos que seu gosto pela apropriação manifesta-se desde muito cedo. Em uma operação intratextual, similar à praticada por Manuel Bandeira em seu poema "Antologia", o próprio Edgard Navarro faz migrar para o final de *Eu me lembro* a cena de *Alice no país das mil novilhas* (1976) – curta-metragem por meio do qual o diretor baiano inaugurou sua incursão no fazer cinematográfico – em que o pai, um senhor baixo, de físico atlético e cabelos brancos, aparece dando cambalhotas. De

igual maneira, a atmosfera surrealista que o cineasta baiano ensaiou em sua produção precedente, sobretudo a que ele denomina de sua "trilogia freudiana" – *Alice no país das mil novilhas*, por ele considerado um filme oral; *O rei do cagaço* (1977), vinculado a uma temática anal; e *Exposed* (1978), que teria uma dimensão fálica – também é transposta para a parte final de *Eu me lembro*.

Na visão de Jameson, "os artistas e os escritores do presente não conseguirão mais inventar novos estilos e mundos", pois "todos estes já foram inventados; o número de combinações possíveis é restrito; os estilos mais singulares já foram concebidos" (JAMESON, 1985: 23). Não ter a pretensão de cultivar o ineditismo é um dos aspectos que tornam Edgard Navarro um artista do presente, consciente de que, como tudo já foi feito e já foi dito, resta ao criador reconhecer que hoje, como afirma Walter Moser, "todo o passado da arte se transforma em um repertório de formas, em uma reserva de materiais disponíveis que podem ser reutilizados livremente" (MOSER, 1996: 25).[3] Através dessa operação, em *Eu me lembro* Edgard Navarro revolve os depósitos da tradição e de lá traz retalhos que, reciclados, ganham nova vida e se oferecem ao olhar – e à memória – do espectador contemporâneo com força e sentido fecundamente renovados.

3. "Toute le passé de l'art transforme en un répertoire de formes, en une reserve de matériaux disponibles qui peuvent être réutilisés librement" (tradução minha).

Referências bibliográficas

ANDRADE, Oswald. "Manifesto antropófago". In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos brasileiros. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973. p. 226-232.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BANDEIRA, Manuel. "Antologia". In: *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Companhia José Aguilar Editora, 1974.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas.* Rio de Janeiro: Imago, 1969.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. "Autoria, autorias". In: NUSSBAUMER, Gisele Marchiori (Org.). *Teorias & políticas da cultura*: visões multidisciplinares. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 195-204.

JAMESON, F. "Pós-modernidade e sociedade de consumo". In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, nº 12, p. 16-26, jun. 1985.

LOPES, Carlos Herculano. *O vestido*. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

MOSER, Walter. "Le recyclage culturel" In: DIONNE, Claude et al. *Recyclages*: économies de l'appropriation culturelle. Montréal: L'Univers des Discours, 1996. p. 23-49.

NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratustra*. Tradução de Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 1999.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Jaco Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

SANTAELLA, Lúcia. *Culturas e artes do pós-humano*: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2008.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 1991.

SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SÓFOCLES. *Édipo Rei.* Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2005.

Obras audiovisuais

A LIBERDADE É AZUL. Direção: K. Kieslovski, 1993.

A FRATERNIDADE É VERMELHA. Direção: K. Kieslovski, 1994.

ACOSSADO. Direção: Jean-Luc Godard, 1959.

ALICE NO PAÍS DAS MIL NOVILHAS. Direção: Edgard Navarro, 1976.

AMARCORD. Direção: Federico Fellini, 1973.

EU ME LEMBRO. Direção: Edgard Navarro, 2005.

EXPOSED. Direção: Edgard Navarro, 1978.

ISTO NÃO É UM FILME. Direção: Jafar Panahi, 2011.

NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS. Direção: Marcelo Masagão, 1998.

O AMIGO AMERICANO. Direção: Wim Wenders, 1977.

O REI DO CANGAÇO. Direção: Edgard Navarro, 1977.

SUPEROUTRO. Direção: Edgard Navarro, 1989.

ZELIG. Direção: Woody Allen, 1983.

submetido em 1 fev. 2012 | aprovado em 24 abr. 2012

rebeca

Afinal, o que é "*cine imperfecto*"? Uma análise das ideias de García Espinosa

Fabián Núñez[1]

1. Professor adjunto do departamento de cinema e vídeo da Universidade Federal Fluminense (UFF). A sua formação acadêmica foi inteiramente realizada nessa instituição: Doutor em Comunicação, em 2009; Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação, em 2003; e Bacharel em Comunicação Social (habilitação em cinema), em 2000. Suas áreas de interesse são: história do cinema, cinema latino-americano, cinema brasileiro, crítica cinematográfica e preservação audiovisual. E-mail: fabian_nunez@id.uff.br

Resumo

O presente trabalho busca esmiuçar as ideias do cineasta e ensaísta cubano Julio García Espinosa. Desse modo, propomos ler a sua obra teórica para além de seu célebre manifesto "Por un cine imperfecto". Cremos que uma análise de seus textos imediatamente posteriores ao manifesto – pouco estudados – nos auxilia em uma maior compreensão de suas ideias, inclusive do seu famoso conceito "*cine imperfecto*". Assim, nos propomos a esclarecer esse termo, fugindo da leitura tradicional do artigo "Por un cine imperfecto", que o isola dos textos posteriores do autor.

Palavras-chave

cinema latino-americano, cinema cubano, teorias de libertação nacional, estética

Abstract

The present study attempts to scrutinize the ideas of the Cuban filmmaker and essayist Julio García Espinosa. Thereby, we propose to read his theoretical work beyond his famous Porun cine imperfecto manifesto. We believe that an analysis of his little-studied papers written immediately after the manifesto, helps us to a greater understanding of his ideas, including his famous concept of "cine imperfecto". Thus, we propose to clarify this term, avoiding the traditional reading of the article Porun cine imperfecto, which isolates it from the author's later writings.

Keywords

latin american cinema, Cuban cinema, theories of National Liberation, aesthetics

1. Introdução

Em dezembro de 1969, Julio García Espinosa escreve o texto "Por un cine imperfecto",[2] que irá conhecer uma forte repercussão no âmbito cinematográfico latino-americano. O termo "*cine imperfecto*", talvez por sua ambiguidade, causou furor, sobretudo por uma leitura equivocada da expressão, que García Espinosa buscou imediatamente esclarecer.[3] Inicialmente, ressaltamos que o famoso texto está preocupado em analisar o cinema cubano. Porém, como se volta a especulações abstratas, acaba por possuir um aspecto bem mais amplo. Concordamos com Avellar (1995: 174-218), que afirma tratar-se de um manifesto atípico, por possuir mais interrogações do que respostas (apesar de que há muitas perguntas retóricas). É um artigo cuja leitura pode ser um tanto confusa, mas que expressa, por sua própria escrita, um esforço em buscar um novo conceito que dê conta da situação cinematográfica latino-americana da época. García Espinosa, em suas entrevistas e textos, do período (virada da década de 1960/70) e depois,[4] argumenta a necessidade de uma reflexão teórica sobre a produção

2. "[...] escrito em dezembro de 1969, foi primeiro em cópia mimeografada; em seguida divulgado durante a Sexta Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, Itália, em junho de 1970; publicado em *Hablemos de Cine* nº 55/56, Lima, setembro/dezembro de 1970; em *Cine del Tercer Mundo*, nº 2, Montevidéu, novembro de 1970; em *Cine Cubano*, nº 66/67, Havana, janeiro/março de 1971 e em *Comunicación y Cultura* nº 1, Santiago do Chile, julho de 1973, entre outros periódicos" (AVELLAR, 1995, p. 209). O ensaio também foi publicado em coletâneas de García Espinosa (1970: 11-32; 1996: 13-28) e está disponível em: http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/437.pdf. Acesso em: 14 de novembro de 2011.

3. Ver principalmente a sua carta à revista chilena *Primer Plano*, na qual responde a uma forte crítica ao seu artigo: "Julio García Espinosa responde". *Primer Plano*, Valparaíso, v. I, nº 4, p. 36-42, Primavera 1972. Transcrito em *Cine Cubano*, nº 81-82-83, Havana, 1973. p. 133-139. Reproduzido em García Espinosa (1970: 39-53), sob o título "Desarrollar una nueva cultura sobre el cadáver de los últimos burgueses". Disponível em: http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/440.pdf. Acesso em: 14 de novembro de 2011.

4. Sobretudo em "Por un cine imperfecto: veinticinco años después", de 1994 (GARCÍA ESPINOSA, 1996: 121-128).

do jovem cinema cubano Pós-Revolução. Tal necessidade partiu de uma análise de sua própria obra fílmica, ao afirmar que seus dois primeiros longas – *Cuba baila* (1960) e *El joven rebelde* (1961) – são pouco "pessoais". Não que os negue, mas refere-se a eles como obras artisticamente imaturas e historicamente datadas, como a expressão de uma primeira fase do cinema revolucionário, diferenciando-se totalmente de seu terceiro longa, *Aventuras de Juan Quin Quín* (1967). Assim, o cineasta descreve o modelo estético que guiou a produção dos primeiros filmes do Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC): o Neorrealismo italiano. Aliás, ressaltamos que García Espinosa e Tomás Gutiérrez Alea foram alunos, no início dos anos 1950, do Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma. A permanência de Cesare Zavattini em Cuba, por ocasião da realização de *El joven rebelde*, expressa o diálogo entre os italianos e os cubanos. É curioso refletir que o movimento italiano já estava em declínio nesse período, sobretudo se levarmos em consideração as inovações estéticas dos chamados "cinemas novos". Portanto, no final dos anos 1960, os cineastas cubanos se voltam para uma produção cinematográfica mais próxima à estética dessa renovação. É o período de filmes que são considerados clássicos do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL): o citado *Aventuras de Juan Quin Quín*, *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Gutiérrez Alea, *Lucía* (1968), de Humberto Solás e *La primera carga al machete* (1969), de Manuel Octavio Gómez, estes dois últimos com a participação de García Espinosa no roteiro. Ou seja, o modelo neorrealista é rompido e, segundo García Espinosa, ou melhor dito, segundo o próprio discurso oficial do ICAIC, é nesse momento que o cinema cubano, desde as suas origens pré-revolucionárias, alcança a sua maturidade.

Portanto, o texto "Por un cine imperfecto" está inserido em um período de reflexão teórico-histórica do cinema cubano, vislumbrando os rumos dessa cinematografia. Assim, o aspecto chave para guiar a leitura do texto é considerar que o autor está falando de um país subdesenvolvido, mas que realizou a sua revolução. Portanto, a sua reflexão se volta aos dilemas de uma cinematografia

singular, já que é oriunda de um país periférico, mas visa ultrapassar o capitalismo. Assim, o autor analisa o papel da arte em uma sociedade industrial e sobretudo de uma arte industrial por definição: o cinema. Porém, como se trata de um país subdesenvolvido, os dilemas dessa manifestação artístico-cultural e industrial adquirem outros aspectos. Por outro lado, é necessário ressaltar que se trata de uma cinematografia estatal, ou seja, cujos meios de produção e difusão são regidos por uma planificação do Estado.

2. "Por un cine imperfecto": reflexões revolucionárias do subdesenvolvimento

Frisamos que o objeto de análise do célebre manifesto de García Espinosa é a cinematografia cubana. Ou seja, trata-se de um cinema extremamente singular, por ser estatal – e no seio de um país subdesenvolvido, o que iremos, posteriormente, abordar. Esse "localismo" do texto – praticamente ignorado em suas análises – não o impede de abordar temas mais amplos e, por conseguinte, servir de rastro teórico para a(s) cinematografia(s) do subcontinente latino-americano, em geral.

Por se tratar de uma produção em um país socialista, García Espinosa se questiona por que alguns cubanos são cineastas e outros não. Ou seja, por que somente um corpo de especialistas detém os meios de produção audiovisual. Tal questionamento leva o autor a declarar que a atividade artística é um aspecto inerente à condição humana, porém apenas alguns homens possuem o privilégio de exercê-la. Dito de outro modo, a arte é uma atividade "desinteressada", segundo os termos do autor, pois não possui um fim exato. A obra de arte se define por sua inutilidade, não em um sentido pejorativo, pelo contrário, mas como uma atividade da inteligência humana que não está destinada a uma finalidade específica. Nesse ponto, o autor contrapõe arte a ciência, sendo ambas atividades humanas, mas que se diferenciam por seu prestígio e

funcionalidade.[5] O relevante é sublinhar que somente uma sociedade dividida em classes pode gerar a estranha figura do artista profissional, do ser humano que faz de uma atividade "desinteressada" o seu fim.

Por que tal questão se torna evidente nos dias de hoje? – interroga-se o autor. García Espinosa vê na arte moderna um sintoma dessa sociedade cindida, seja por sua crise de público ou (o que talvez seja o mais relevante, mas não tão explícito no texto) pelo questionamento da função do artista e da obra de arte. Ao abordar esse assunto, podemos identificar que o autor discute, de modo pouco diferenciado, dois pontos. Um deles é a figura do artista e da arte na sociedade industrial, ao questionar o que entendemos ser a arte no sentido tradicional do termo (isso que, em textos posteriores, o autor denominará de "artes pré-industriais"). O outro ponto são as contradições da sociedade industrial que, segundo o otimismo do autor, desaguará em sua superação, ou seja, no advento da sociedade socialista e, por conseguinte, no fim da divisão de classes.

Segundo o autor, três fatores confirmam o fim da sociedade de classes: 1) o desenvolvimento da ciência (e, nesse item, García Espinosa não faz distinção entre as ciências humanas e a tecnologia, oriunda da aplicação das ciências exatas); 2) a presença social das massas (ou seja, a conscientização do proletariado); e 3) a potencialidade revolucionária das massas (ressaltamos que 1968 ainda é uma lembrança recente). Como o autor concilia esses três fatores? O desenvolvimento da ciência e da tecnologia e das teorias e práticas sociais tornou possível uma maior participação política das camadas populares na sociedade contemporânea. Isso significa que, graças ao advento dos meios de comunicação de massa, do aumento das horas de lazer e da conscientização política, houve um aumento do público consumidor de arte. Ou seja, o público

5. García Espinosa (1996: 47-74) não faz uma distinção clara entre ciência e tecnologia, mas não iremos discutir isso. Assinalamos que, posteriormente, ele usará a expressão "desenvolvimento" ou "revolução científico-técnica".

aumentou. Essa é a primeira fase da "deselitização" da arte: uma maior difusão educacional e cultural por conta das mídias.[6] Porém, o relevante para García Espinosa não é a perspectiva, a longo (e utópico) prazo, de que todos tenham o mesmo gosto, ditado pelos parâmetros da arte erudita, mas que todos possam ser criadores de cultura artística. Eis o cerne do texto: o fim da divisão entre criadores e consumidores de arte. O ideal seria que todos pudessem ser artistas. Dito de outro modo, já que a atividade artística é algo inerente à condição humana, o correto seria que todos pudessem se manifestar artisticamente. Quando o autor questiona a criação de escolas de cinema em Cuba, está chamando a atenção para a recriação de um mundo onde há cineastas e espectadores. Por outro lado, se a figura do cineasta é uma "aberração", a de um espectador profissional, ou seja, o crítico, é o seu correlato "aberrante". Em um mundo sem uma divisão do trabalho em classes não haveria cineastas nem críticos. Veremos, ao longo deste trabalho, como García Espinosa matiza a figura do crítico no desenrolar teórico de seus textos.

Segundo o autor, essa arte já existe: é a arte popular, que não deve ser confundida com arte de massas. Na arte popular não há divisão entre criadores e consumidores. Assim, o ideal não é difundir a "cultura erudita", classista por definição, mas reconhecer que todos, independente de classe, são capazes de produção cultural. Ou seja, não existe "a" cultura, mas várias culturas. Por outro lado, para o autor, com a redução da equipe de filmagem, graças ao desenvolvimento tecnológico, é possível prever que em breve todos serão

6. Em suma, houve um aumento da camada da população com acesso às manifestações artísticas e culturais. Esse raciocínio, o da "democratização da cultura", é a base argumentativa do primeiro pronunciamento oficial do governo revolucionário em relação à política cultural em Cuba, em junho de 1961, segundo o célebre discurso de Fidel Castro, intitulado "Palabras a los intelectuales", conhecido por sua consigna: "*Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada.*" Para maiores informações, ver a abordagem sobre o "Caso *P.M.*" (VILLAÇA, 2010: 51-59). Ver também o discurso de Fidel Castro, no sítio do Ministério da Cultura da República de Cuba. Disponível em: http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales. Acesso em: 14 de novembro de 2011.

capazes de produção fílmica, o que significa o fim da própria figura do cineasta, ou seja, de um especialista dos meios de produção audiovisual.[7]

Para o autor, esse deve ser o objetivo do cinema latino-americano. E, graças ao seu otimismo terceiro-mundista, o potencial revolucionário das camadas populares da América Latina é algo óbvio. Como a revolução visa terminar com a divisão de classes e, por conseguinte, estabelecer uma prática cultural na qual não há distinção entre criadores e consumidores, a prática revolucionária não é apenas um ato político, mas também cultural. Se o artista é consciente do que é a arte e, por tal motivo, luta para terminar com a figura do artista profissional, ele deve criar uma arte que possui uma finalidade bem clara: se unir à prática revolucionária. Por definição, tal arte é "interessada", pois não é uma atividade sem finalidade específica, já que é uma arte militante. Assim, o autor prega um cinema que seja "interessado" e, portanto, imperfeito. Um cinema "desinteressado" somente será possível quando seja o próprio povo quem o faça. Sublinhamos que um cinema militante é "imperfeito" porque ainda é realizado por um corpo de especialistas, os cineastas, para um novo destinatário: as massas revolucionárias do Terceiro Mundo. E nesse ponto há uma singularidade em relação à teoria cinematográfica soviética, pois não estamos trabalhando apenas com o tradicional conceito marxista de "classe", mas também com o conceito de "povo", caro às Teorias de Libertação Nacional. Assim, trata-se de uma arte militante, não no sentido tradicional, mas uma arte que visa se unir à luta de um povo. Esse cinema já existe. Para García Espinosa, os "cinemas novos" da América Latina são esse "cinema imperfeito". Por outro lado, o público para esse cinema também já existe. São "os que lutam", as massas revolucionárias. Então, o *Nuevo Cine Latinoamericano* não necessita criar um público; pelo contrário, há mais público do que cineastas suficientes.

7. Veremos, mais adiante, que um dos sentidos do termo "*cine imperfecto*" é a afirmação do uso das condições técnicas que os cineastas do Terceiro Mundo possuem, mesmo que elas sejam as mais precárias.

Portanto, cada cinematografia será distinta, pois depende da capacidade tecnológica e artística de seus cineastas, do grau político de seu público e das particularidades culturais de cada povo. Assim, não existem regras estéticas *a priori* para esse cinema. Pode ser documentário ou ficção ou mesmo ambos; pode ser um gênero ou vários; pode ser cômico ou não. Podemos constatar que desde o célebre texto de 1969, García Espinosa se defronta com um certo tipo de cinema que, por falta de termo melhor, chamaremos de "cinema de espetáculo". Qual é o papel da diversão no processo revolucionário? Como lidar com a herança, em termos de gênero e de linguagem cinematográfica, do cinema comercial? Tais questionamentos afloram com mais força em sua carta à revista chilena, escrita em outubro de 1972, e em outros textos posteriores. No entanto, já podemos reconhecer o embaraço com que o cubano se defronta ao tentar conciliar militância com diversão, para fugir do espetáculo.

Em suma, o "*cine imperfecto*" não é um cinema militante no sentido tradicional do termo, ou seja, por sua temática, mas também por seu modo de produção e difusão. Em relação a esse tópico, o autor comenta o papel da qualidade e da técnica em tal cinema, o que suscitou a má interpretação do conceito "*cine imperfecto*". Não se trata de um culto ao miserabilismo ou uma apologia ao cinema malfeito. A questão se divide em duas. Uma é romper com a ideologia de que cinema "bem-feito" necessariamente deve ser realizado conforme os moldes do cinema industrial hegemônico. Podemos fazer filmes, mesmo que seja em condições precárias. Óbvio que García Espinosa não contesta o desenvolvimento tecnológico (pelo contrário, conforme o pensamento marxista, as forças produtivas sempre avançam em direção à Revolução), mas os povos do Terceiro Mundo devem utilizar os meios à sua disposição, o que prolonga uma mentalidade herdada do Neorrealismo (ou seja, a crítica ao *studio system*) e, por conseguinte, desemboca no segundo aspecto da questão, i. e., na criação de um outro conceito de "qualidade estética", seja pelas condições de produção desses filmes ou pelas condições de recepção dos mesmos. Dito de outro

modo, se o "cinema imperfeito" visa participar da prática revolucionária do povo e se não há regras estéticas definidas, o que interessa ao cineasta é se comunicar com tal público, ainda que seja fora dos tradicionais parâmetros de criação e difusão cinematográfica. Ou seja, o problema é saber qual é a melhor forma de se dirigir a esse público, que não foi "educado" segundo os cânones do "bom gosto" da arte erudita; como fazer um cinema para esse público carente de cinema. O artista, então, não deve mais ver na realização de sua obra a expressão de uma satisfação pessoal. A sua atividade está subordinada – já que é "interessada" (busca um fim específico) – a uma atividade maior: a prática revolucionária. Em suma, o cineasta, mais do que artista, é, antes de mais nada, um homem que luta. García Espinosa afirma que há vários caminhos para o cinema militante, mas o que todos buscam é o diálogo com o público. Assim, o "*cine imperfecto*" pode ser tanto um cinema que dialoga com a cultura popular (como o cinema cubano e a última fase do Cinema Novo brasileiro), quanto um cinema clandestino, fora dos tradicionais meios de produção, distribuição e exibição (como o do argentino Grupo Cine Liberación e o do boliviano Grupo Ukamau).

3. Socialismo e industrialismo *versus* imperialismo e comercialismo

"Por un cine imperfecto", segundo o próprio autor, é um texto que possui um complemento, escrito em 1971, intitulado "En busca del cine perdido".[8] Nesse artigo, García Espinosa afirma que não há distinção entre o cinema comercial e o cinema de autor, o que muito se aproxima da "teoria dos Três Cinemas" do Grupo Cine Liberación.[9] Mais uma vez, o cubano retorna à questão da relação

8. Publicado nas revistas *Cine Cubano* nº 69-70, Havana, 1971, p. 24-27; *Cine al día* nº 14, Caracas, novembro de 1971, p. 24-25. Transcritas em García Espinosa (1970: 33-38; 1996: 29-33). Disponível em: http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/439.pdf. Acesso em: 14 de novembro de 2011.

9. SOLANAS, F.; GETINO, O. "Hacia un tercer cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo" [de outubro de 1969]. In: _____. *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1973, p. 55-91; também publicado em vários periódicos na época. Disponível

cineasta-espectador e à necessidade de superar essa divisão. Assim como na reflexão do conceito de "*Tercer Cine*" pelo Grupo Cine Liberación, García Espinosa põe em questão tudo o que entendemos por cinema: não apenas as regras estéticas da construção da narrativa fílmica, mas, nos termos do autor, "a instância cultural" que sustenta o fenômeno cinematográfico. Esse é o primeiro ponto de onde o cineasta deve partir, já que um "novo cinema" não parte do zero, mas do que já existe. Portanto, o espectador comum já está acostumado a uma concepção de cinema, e é por essa concepção que o cineasta deve começar a dialogar com ele. Inclusive por um cinema de gênero, o que o cineasta cubano fez com o seu filme *Aventuras de Juan Quin Quín*. García Espinosa está em busca de um cinema popular e, portanto, deve construir relações com um cinema de gênero e outras manifestações culturais que estão enraizadas no gosto popular, e não no gosto erudito.

Esse é o *enjeu* de sua carta à revista chilena *Primer Plano*. Podemos afirmar que, segundo García Espinosa, o objetivo do ICAIC é criar um cinema popular e militante, simultaneamente. Melhor dito, militante por ser popular e, por isso, para usarmos o jargão do autor, um cinema que, por definição, é anti-imperialista. O "*cine imperfecto*" é um cinema anti-imperialista, pois é militante por ser popular e não populista,[10] como o cinema hegemônico. Existem vários usos para o cinema e o meio pelo qual o filme é difundido repercute na sua recepção por parte do público. O problema das salas de cinema convencionais se deve ao fato de que o público que as frequenta foi formado por um certo tipo de cinema que é exibido nesses espaços. Ou seja, o público "naturaliza" as estruturas narrativas de tais filmes, o que deve ser revertido em nome de uma "nova cultura" que irá desembocar na sociedade socialista:

---

em: http://www.cinelatinoamericano.cult.cu/biblioteca/assets/docs/documento/489.pdf. Acesso em: 14 de novembro de 2011.

10. Termo-chave que guia a sua reflexão no artigo "Los cuatro medios de comunicación son tres: cine y televisión", publicado em 1976 (Cf. GARCÍA ESPINOSA, 1996: 47-74). Disponível em: http://www.analitica.com/bitblioteca/garcia_espinosa/cuatro_medios.asp. Acesso em: 14 de novembro de 2011.

> É necessário ter em conta que a sala de cinema habitual é um meio que, por suas características e tradição, condiciona, por enquanto, a ver um determinado tipo de cinema. Temos que fazer os filmes tendo em conta os seus canais de exibição. O desafio que temos adiante é como fazer um cinema para as salas habituais. É necessário estar conscientes de que o cinema que segue basicamente influenciando é o das salas habituais. (...) A operação que faz um filme em uma sala habitual é a de converter pessoas, que são diferentes na realidade, nessa coisa amorfa e homogênea que se chama público. No vestíbulo das salas de cinema, as pessoas deixam as suas diferenças de classe, suas lutas cotidianas, para se converter em público. O prazer que, em geral, nos proporciona um filme é o de nos criar uma pausa na luta de classes. Nós devemos mostrar a luta de classes e revelar a heterogeneidade do público. Esses objetivos os perseguiram sempre todos os cineastas de esquerda (...) Quase sempre quando refletimos a luta de classes se escamoteia o prazer e quando oferecemos prazer se neutraliza a luta de classes. É urgente resolver essa situação (GARCÍA ESPINOSA, 1970: 50-52, tradução nossa).

García Espinosa, conforme as reflexões cinematográficas de seu tempo, questiona um cinema de espetáculo. Assim, os seus textos ao longo dos anos 1970 se caracterizam por questionar a relação entre realidade e ficção e pensar sobre o que é uma narrativa, não apenas no cinema, mas na literatura, no teatro, no rádio e na televisão.[11] Ao voltar seus olhos para as mídias audiovisuais (cinema e televisão), García Espinosa frisa os dois aspectos que as constituem: o artístico e o industrial. Frutos do desenvolvimento científico-técnico, tais mídias revolucionam todo o modo do homem de se relacionar com o mundo. Como um marxista coerente, o ensaísta cubano não é contra o desenvolvimento tecnológico, pelo contrário, tal aspecto indica uma transformação na sociedade, que será plenamente utilizada com o advento do socialismo e de uma autêntica manifestação artística, de caráter coletivo e industrial.

11. Esse debate em torno dos gêneros cinematográficos é o centro teórico do cinema cubano dos anos 1970. Podemos destacar os longas ficcionais *El hombre de Maisinicú* (1973), de Manuel Pérez, filme em estilo de espionagem, e *El brigadista* (1977), de Octavio Cortázar, em estilo de aventura, ambos recordes de bilheteria em Cuba na década, com quase dois milhões de espectadores. Frisamos que esse debate em torno da relação da produção fílmica nacional com o público se prolonga na década seguinte, nos anos 1980, dando, por conseguinte, grande importância à comédia, gênero até então pouco visitado na cinematografia cubana revolucionária.

Em "Por un cine imperfecto: veinticinco años después" (GARCÍA ESPINOSA, 1996: 121-128), de 1994, o autor traça uma análise das teorias latino-americanas de cinema e, no seu caso particular, da herança neorrealista no cinema cubano. Ao tomarmos esse texto, cremos que podemos buscar pistas para entender, afinal, o que é o "*cine imperfecto*" e como o artigo de 1969 se inclui em sua obra teórica. As suas reflexões sobre ficção e realidade, nos textos dos anos 1970 e, a partir delas, sobre como buscar um cinema popular, com uma narrativa ao gosto popular, graças à relação cineasta-espectador dentro de uma arte industrial como o cinema, remetem às teorias neorrealistas. Discutir o papel do cinema na sociedade e como se constrói uma narrativa que seja autêntica em relação à realidade são aspectos presentes no debate teórico neorrealista. Por outro lado, há um aspecto singular, ao refletir o que é a arte na sociedade industrial e os dilemas de uma cinematografia periférica, i.e, que não possui uma indústria cinematográfica.

Para tentar desbastar esses problemas, García Espinosa se questiona o que são as mídias (imprensa, rádio, cinema e televisão) e o impacto destas na sociedade (cubana e mundial). Uma pista é a distinção do autor entre "comunicação" e "expressão". As "artes pré-industriais" são o fruto de uma minoria em uma sociedade dividida em classes. Com o advento da sociedade industrial, as massas vão adquirindo um peso maior, até pelo fato do aumento do tempo livre conquistado pelo proletariado. O que torna possível o surgimento de um outro fenômeno: a sociedade de massa. Desse modo, a atividade artística, que, como vimos, é inerente a todos os seres humanos, se choca com uma realidade inédita, o que significa que as condições de produção e recepção dessas artes não são mais as mesmas. Assim, de um modo implícito, o autor define como "expressão" algo típico de uma atividade artística minoritária, i.e., "pré-industrial", manifesta, da melhor forma, pela ideologia romântica do "gênio". Por outro lado, "comunicação" se define pela interação igualitária entre, no mínimo, duas pessoas. Assim, de um modo bem simples (e talvez um tanto

simplório), as mídias industriais, até então, foram utilizadas como canais de difusão da expressão de um corpo de especialistas (os artistas profissionais), e não como canais de comunicação, por não ocorrer a interação que caracteriza um ato humano como uma atividade comunicativa. É um equívoco, pois, referir-se às mídias como "meios de comunicação de massa".

Por outro lado, as mídias não são nocivas em si. É por esse motivo que o autor chega a afirmar que as mídias contêm em si muitos meios de comunicação.[12] Os aspectos negativos de tais mídias se devem à mentalidade, à ideologia "pré-industrial" ainda vigente na nossa sociedade. A forte presença do romance oitocentista na televisão, melhor dito, nas telenovelas é um dos pontos mais lúcidos de García Espinosa. Aliás, as suas reflexões sobre a televisão nos parecem muito importantes se levarmos em conta que poucos são os cineastas brasileiros da época que se preocuparam em pensar a relação cinema e televisão e, mais, as singularidades do meio televisivo.[13] Se "comunicação", por definição, é interação, o termo "linguagem" deve ser repensado. As suas elucubrações sobre a "linguagem escrita" e "oral" são particularmente problemáticas. Melhor dito, são extremamente clássicas, com raízes na filosofia aristotélica.[14] O que nos importa é frisar que, para o cineasta cubano, a "linguagem audiovisual" é algo muito recente, ainda em formação, o que explica a sua maior preocupação pelo cinema e pela televisão. Por quê? Porque ambos são filhos da sociedade industrial, ou seja, são "artes industriais". Aliás, como bem sublinha o cubano,

12. "Os meios, insistimos, não são somente um meio para uma maior difusão do conhecimento. Na realidade, os meios não são meios de comunicação, são, sobretudo, a possibilidade de uma nova expressão e percepção da realidade. Os novos meios chamados de comunicação (principalmente, televisão e cinema) contêm em si mesmos muitos meios de comunicação." Transcrito do artigo "Intelectuales y artistas del mundo entero ¡Desuníos!", publicado em 1973 e transcrito em García Espinosa (1996: 43).

13. Agradecemos ao pesquisador Luís Alberto Rocha Melo, professor da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), que nos chamou a atenção para essa marcante diferença.

14. A discussão sobre a linguagem, empreendida por García Espinosa, é profundamente "clássica", o que demonstra que o estruturalismo e a filosofia de Heidegger estão escancaradamente ausentes de seus ensaios teóricos.

a televisão ainda possui problemas no reconhecimento de seu caráter artístico, pois ainda estamos nos referindo a um conceito "pré-industrial" de arte. Todo o esforço de García Espinosa é chamar a atenção para esse fato e, por conseguinte, repensar o que chamamos de arte, pois o desenvolvimento da sociedade industrial culminará na sociedade socialista. Em outros termos, apesar de o cubano nunca ser explícito sobre tal ponto, trata-se de fundamentar um conceito socialista de arte (como sinônimo de "arte popular").

Um dos aspectos positivos do cinema e, sobretudo, da televisão é a "dessacralização" do humano, i.e., da arte no sentido tradicional. Por tal motivo, as "aberrantes" figuras do artista profissional e do crítico devem ser reavaliadas. Em relação ao artigo de 1969, um de 1976 – "Los cuatro medios de comunicación son tres: cine y televisión" (GARCÍA ESPINOSA, 1996: 47-74) – busca "salvar" o papel do crítico, mas para além da função de mero "mediador" entre a obra e o público. Contudo, em última instância, a televisão significa tanto o fim do artista como do crítico, no sentido tradicional do termo. Tais figuras ainda possuem alguma função, mas o ideal é a proletarização de ambos, o que significa a comunhão (e, por conseguinte, comunicação) entre especialistas (artistas e críticos) e o público em geral. As mídias devem abrir o caminho para uma "nova cultura" e destruir sistematicamente o aspecto individualista das "artes pré-industriais". Para isso, é necessário adquirir uma visão global das mídias.

Assim, a consciência da televisão como um complexo quadro de programação, e não uma mera soma de vários programas isolados, repercute na teoria cinematográfica, em como pensar uma cinematografia nacional. Nesse ponto, devemos ressaltar o caráter estatal do cinema cubano. Aliás, é relevante sublinhar que a partir dos anos 1970, García Espinosa assume diversos cargos no alto escalão do setor cultural cubano. Ou seja, o seu caráter de burocrata se reflete em seus textos, não apenas no sentido pejorativo (o culto ao modelo soviético), mas pela sua visão global e estratégica das questões

midiáticas – no caso, do cinema e da televisão. Em suma, não podemos pensar as mídias em termos de filmes ou de programas, mas na totalidade do seu fenômeno, a saber, a produção, a distribuição, a exibição e a recepção das obras audiovisuais. Por tal motivo, a relevância da televisão se deve, como sublinha García Espinosa, à condensação desses fatores, inclusive sob uma única figura: o diretor de programação. O tom global das ideias de García Espinosa aponta tanto para os aspectos positivos quanto para os negativos (positivos: uma produção mais racionalizada e a descaracterização do artista como um ser isolado e "mágico"; negativos: a consolidação da mediocridade pela difusão massiva de um modelo hegemônico). É a vitória da indústria midiática como "espetáculo". Porém, devemos recordar que a "linguagem audiovisual", por ser algo em formação, se presta tanto para a "comunicação" quanto para o "espetáculo". Graças a essa ambiguidade, o autor chega a uma outra discussão: qual é a relação entre a ficção e a realidade?

Eis um tema, oriundo do Neorrealismo, que subjaz em todo o pensamento garcia-espinosiano. O que singulariza a narrativa audiovisual? Quais são os seus procedimentos técnico-estéticos mais condizentes com a (nossa) realidade (subdesenvolvida)? Em suma, que vínculo existe entre a ficção audiovisual e a realidade? Para tentarmos desvelar essas questões, podemos postular dois aspectos. Um é o cientificismo, tipicamente marxista, que dialetiza a relação ciência-arte. O avanço científico-tecnológico transforma radicalmente as artes, libertando-as de "falsas questões". Implicitamente, nos parece que, para o autor, a arte, cuja origem está relacionada com a religião, era encarada como uma forma de conhecimento do mundo pelas pessoas. Com a consolidação e a expansão da ciência, as atividades científicas legaram à arte uma outra função. A relação lúdica com o mundo é sublinhada pelo autor como uma das características do pensamento infantil.[15] Mas qual é o papel da atividade

15. Esse tema aparece no citado artigo, "Intelectuales y artistas..." (Cf. GARCÍA ESPINOSA, 1996: 43).

lúdica no pensamento adulto? Esse é o problema com que o autor esbarra, conforme já vimos, ao refletir sobre a herança que o "cinema de espetáculo" delega ao processo revolucionário. Questão sem resposta. O segundo aspecto a ser considerado é que o cinema e a televisão são frutos da revolução técnico-científica, o que significa que, em sua natureza, possuem uma outra relação com a realidade, diferente das artes tradicionais. Cremos que é possível afirmar que há um realismo presente no pensamento garcia-espinosiano ao reconhecer um vínculo inerente – ontológico, como em André Bazin? – do audiovisual com a realidade.[16] Todo o problema se deve à originalidade desse fator, que nos conduz a uma ausência de parâmetros para pensarmos tal fenômeno. É assim que, infelizmente, a ideologia pré-industrial parasita a nossa relação com as mídias. Por outro lado, as ciências (no caso, as "humanas") nos auxiliam a nos libertarmos da ideologia esteticista. O ideal é a conciliação da atividade científica com a artística, que culminaria no fim da cisão dessas duas relações do homem com o mundo. Cremos ser redundante afirmar que esse divórcio, para o autor, não existirá no socialismo.

4. Conclusão

Em "Por un cine imperfecto", García Espinosa assinala que a própria arte moderna espelha uma contradição inerente à sociedade de classes, sobretudo pelo agravamento da "aberração" que constitui a figura do artista profissional. Lembremos que a criação artística é uma atividade "desinteressada", ou seja, não possui um fim determinado. No entanto, a arte é absorvida pelas relações de classe. Pelo desenvolvimento dos meios

16. "O cinema e a televisão podem nos mostrar a realidade como se não existissem mediações entre a realidade que oferecem e a própria realidade. No entanto, não podemos deixar de ter em conta que as mediações sempre facilitaram para que ninguém confundisse a realidade com a arte e, na medida em que mais se evidenciaram, maiores foram as possibilidades de que a arte nos ajudasse a perceber a realidade." Transcrito de "Los cuatro medios de comunicación..." (GARCÍA ESPINOSA, 1996: 65).

técnicos, contudo, é possível a dissolução da sociedade de classes, cabendo ao artista se inserir no processo revolucionário. Desse modo, se alcançaria, em última instância, o fim das separações sociais – entre elas, a existente entre produtores e consumidores de arte. Ao afirmar que o futuro da arte é o do "folclore", García Espinosa, à primeira vista, parece dizer que é necessário dar condições para que a maior parte da população possa exercer as suas inclinações artísticas, promover o acesso das massas aos meios de produção artística. No entanto, em se tratando do cinema e, sobretudo, da televisão, a solução não é tão simples. É por isso que García Espinosa vai, ao longo dos anos 1970, refletir sobre as mídias, como um exercício de esclarecimento de suas ideias postas no célebre artigo de 1969. A própria recusa do senso comum de atribuir à televisão um *status* artístico manifesta a necessidade de uma revisão do conceito de arte na sociedade industrial.

Como fazer tal revisão? O entusiasmo terceiro-mundista de García Espinosa privilegia um marco referencial: "os que lutam", os povos que se levantam contra o imperialismo. Assim, o cinema militante – o "*cine imperfecto*" – deve ser avaliado (e, nesse ponto, a crítica aos críticos de cinema) por sua contribuição à luta anti-imperialista, o que significa que: 1) o "*cine imperfecto*" é provisório (com o fim do imperialismo, ele deixará de ter sentido); 2) por conseguinte, um outro cinema, um "cinema popular", irá sucedê-lo; e 3) a ultrapassagem do "*cine imperfecto*" significa uma outra "cultura", que ainda nem podemos claramente vislumbrar. Na verdade, para García Espinosa, essa prática já está ocorrendo no que ele chama de arte popular. Cabe ao artista, por sua vez, assegurar um canal idôneo para estabelecer um diálogo com o povo, visando à sua proletarização. E, nesse ponto, o leninismo do autor se manifesta da forma mais evidente.

No entanto, se García Espinosa confia no modelo soviético, por sua vez, ao analisar as mídias, ele reconhece que ainda há muito o que fazer. É importante ressaltar que no final de seu extenso texto "Los cuatro medios de comunicación...", o cubano reconhece um meio idôneo que deve ser preservado: o "*movimiento*

de aficcionados". A espontaneidade de um cinema amador, fruto da cinefilia, é a manifestação popular no meio cinematográfico. São pessoas que amam o cinema e que produzem os seus filmes graças aos meios técnicos rudimentares que possuem. É significativo que García Espinosa ainda reconheça algum papel aos críticos e aos especialistas (os cineastas profissionais), mas é fundamental preservar os "*aficcionados*", pois os profissionais são os mais interessados em aprender com a criação espontânea do povo. O que nos salta aos olhos nesse discurso é como a cinefilia é politizada ao ser interpretada como uma manifestação tipicamente popular.[17] Reconhecemos que há um complexo jogo retórico, típico do leninismo, em dialetizar a vanguarda política com as massas – nesse caso, entre os especialistas (cineastas e críticos) e o povo.

García Espinosa não nega o papel da vanguarda artística, mas o chamado "cinema experimental" não pode ser a única solução para os dilemas do cineasta no processo revolucionário. Concordamos que o amplo conceito de "*cine imperfecto*" absorve, inclusive, o experimentalismo, mas – eis o fundamental – a linguagem audiovisual deve ser pensada em prol da luta revolucionária, o que significa que não há juízos estéticos *a priori* para analisar o cinema militante. Portanto, o filme deve ser avaliado por seu objetivo na Revolução, a saber, que tipo de relação deseja criar com o público e, por conseguinte,

17. Esse elogio ao cinema amador vai ao encontro da política cultural adotada pelo governo cubano a partir da segunda metade dos anos 1970, após o período mais duro do regime – o chamado "*qüinqüenio gris*" (1971-1975). O fomento às atividades artísticas fora das instituições culturais tradicionais – como o ICAIC, no caso do cinema – se insere em um novo contexto do país, de "maior" liberdade e de reestruturação do próprio Estado cubano, com a promulgação da Constituição de 1976, que cria o Ministério da Cultura (Mincult), retirando, por conseguinte, a autonomia de instituições como o ICAIC. Tais medidas provocaram "sacudidelas" no âmbito cultural do país: "Ao suavizar o controle sobre as pequenas instituições, como as casas de cultura, as associações de amadores, os clubes de *aficcionados*, em detrimento do acirramento da fiscalização dos grandes institutos, o Ministério [da Cultura] talvez pretendesse abarcar todas as manifestações e expressões, inserindo-as formalmente dentro das estruturas do Estado. Entretanto, ao invés de assegurar uma amplitude maior de controle, acabou tendo que enfrentar vários focos dispersos de contestação oriundos de uma espécie de 'reação em cadeia', reação essa que ainda motivou grandes instituições como o *ICAIC* a brigarem pela recuperação da liberdade perdida (...)." (VILLAÇA, 210: 289). Para maiores informações, ver Villaça (2010: 275-289, 325-336 e 346-373).

a coerência entre o uso da linguagem audiovisual com o meio no qual o filme é vinculado. Como já vimos, o que mais preocupa García Espinosa é o cinema das salas convencionais, lugar por excelência do comercialismo e do espetáculo. No entanto, o esforço em se pensar uma produção revolucionária para esse espaço tradicional provém do princípio de que o espectador comum já está acostumado a uma concepção de cinema ("cinema de gênero"), e é por essa concepção que o cineasta deve começar a dialogar com ele. Em suma, é fundamental absorver e processar os códigos narrativos e estéticos da produção hegemônica, uma vez que a formação estética do público (e dos próprios realizadores) se deu através dessa produção estrangeira hegemônica (hollywoodiana, ou seja, nos termos do autor, imperialista). No entanto, se o cinema amador é visto como uma salvaguarda para a elitização da produção audiovisual, apontando, segundo García Espinosa, para um novo conceito de obra de arte condizente com a sociedade industrial, a dificuldade de lidar com as estruturas estético-narrativas herdadas da sociedade burguesa é reconhecida, mas não totalmente resolvida. Como se faz para superar essa herança, em direção a uma "arte industrial", é algo sem respostas peremptórias. Não podemos deixar de frisar que, embora visto com bons olhos, o "cinema amador" ainda está sob a sombra dessa herança.

Portanto, voltamos a interrogar: afinal, o que é o "*cine imperfecto*"? É uma atividade que visa, paradoxalmente, terminar com a figura do cineasta, i.e., com um grupo de especialistas que detêm o conhecimento e a posse dos meios de produção audiovisual. O fim último do processo revolucionário é garantir a todas as pessoas a criação artística. Mas o que é a arte na sociedade industrial? Para responder a essa questão, é necessário nos voltarmos para as mídias, mais especificamente o cinema e a televisão. Urge pensar um novo conceito de arte que seja compatível com a sociedade industrial. As mídias audiovisuais condensam essa interrogação pelo fato de serem criações oriundas da revolução científico-técnica, que modificou radicalmente a relação do ser humano com o

mundo. Mais do que isso, elas tornaram possível a transformação das relações dos humanos entre si, o que permitirá, segundo o marxismo, a dissolução da sociedade de classes. O imperialismo, porém, nos legou uma forma de pensar o audiovisual (não apenas os seus aspectos narrativos, mas toda uma estrutura global: produção, difusão e recepção). A burguesia, sobretudo a estadunidense, escamoteou a sua ideologia de classe ao criar o populismo, ou seja, uma falsa participação das massas nas mídias. Cabe ao revolucionário separar os aspectos negativos dos positivos das mídias e buscar criar um cinema popular (melhor dito, uma narrativa fílmica/televisiva popular), tanto em termos de construção narrativa (principalmente, já que é o problema mais espinhoso herdado do imperialismo) quanto em termos de estrutura global, ou seja, a posse coletiva dos meios de produção audiovisual, que significa uma autêntica inter-relação entre quem cria o produto audiovisual (fílmico ou televisivo) e quem o recebe . Somente dessa forma é lícito chamar tais mídias de "meios de comunicação de massa". Em suma, uma relação autêntica entre o que está nas mídias e o que está na realidade. Se o autor louva muitos fatores das mídias, isso se deve à sua fé na conscientização e organização política das massas. Ou seja, é algo que está na realidade social. Por outro lado, se as mídias "falseiam" a realidade, isso se deve à nefasta ação da ideologia burguesa (o populismo). Ou seja, é algo que também está na realidade social: uma superestrutura ideológica defasada em relação ao avanço científico-técnico. Dito de outro modo, García Espinosa segue ao pé da letra os fundamentos do marxismo-leninismo: há um descompasso entre as forças produtivas e as relações de produção e, por conseguinte, a revolução social deve promover a coletivização dos meios de produção. Portanto, a face negativa das mídias se deve ao resquício burguês, ou seja, a uma ideologia esteticista que obstina pensar/julgar/tratar as mídias conforme a concepção classista ("pré-industrial") de arte. Isso é válido para todos: os especialistas (os artistas), os críticos e o público geral (as massas). Portanto, a falsa relação entre a mídia e a realidade social é fruto de uma consciência típica de uma sociedade a cuja totalidade uma determinada classe impõe sua visão de mundo como a

verdadeira, visando à manutenção das relações que compõem essa sociedade. Em termos marxistas: ideologia.

Para finalizar, reiteramos que o objetivo do presente ensaio foi reconfigurar o célebre artigo de 1969 de García Espinosa, assinalando os seus principais tópicos, relacionando-o com o seu desenvolvimento teórico posterior, conforme as preocupações entranhadas no contexto cultural cubano dos anos 1970. Por outro lado, não podemos deixar de evidenciar que o célebre texto ainda nos diz muito, sobretudo com a atual expansão da produção audiovisual, graças à tecnologia digital. No entanto, se nos dias de hoje ocorre um *boom* na produção audiovisual, nunca foram feitos tantos esforços para controlar a difusão. O mesmo podemos afirmar em relação à crítica, quando blogues e *sites* se consolidam, cada vez mais, como espaços de reflexão e erudição perdidos nos grandes meios impressos da mídia convencional. Frisamos também que, atualmente, também se comenta muito sobre as mobilizações políticas e a sua relação com as chamadas "redes sociais", conforme demonstram os recentes e conturbados eventos pelo mundo afora, como a Primavera Árabe, o Inverno Chileno, os protestos na Espanha e na Grécia, a revolta nos subúrbios londrinos, o acampamento em Wall Street, o movimento dos indignados etc., que prolongam, de outro modo, os protestos antiglobalização dos anos 1990. No entanto, por outro lado, já não possuímos o otimismo dos áureos tempos do terceiro-mundismo, segundo um paradigma "salvacionista" de Revolução.

Referências bibliográficas

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina*: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – teorias de cinema na América Latina. Rio de Janeiro: Ed. 34; São Paulo: Edusp, 1995. 319 p.

CÉSAIRE, Aimé. *Discours sur le colonialisme*. 6ª ed. Paris: Présence Africaine, 1973. 58 p.

FANON, Frantz. *Les damnés de la terre.* Paris: Gallimard, 1991. 384 p.

GARCÍA ESPINOSA, Julio. *La doble moral del cine*. Madri: EICTV; Ollero & Ramos, 1996. 158 p.

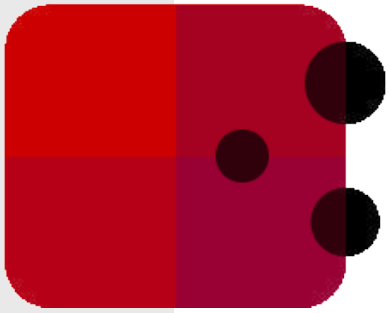
_____. *Por un cine imperfecto*. Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza, 1970. 69 p.

GETINO, Octavio; VELLEGGIA, Susana. *El cine de "las historias de la revolución"*: aproximación a las teorías y prácticas del cine de "intervención política" en América Latina (1967-1977). Buenos Aires: Altamira, 2002. 189 p.

VILLAÇA, Mariana. *Cinema cubano*: revolução e política cultural. São Paulo: Alameda, 2010. 440 p.

Submetido em 15 nov. 2011 l aprovado em 12 jun. 2012

rebeca



Processos metafóricos de emolduração no cinema e nas mídias digitais

Mariana Tavernari[1]

1. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora e bolsista (FUSP) do NAP Escola do Futuro. Membro do grupo de pesquisa "MidiAto - Grupo de Estudos de Linguagem: Práticas Midiáticas", da USP. E-mail: mariana.tavernari@gmail.com

Resumo

O artigo analisa os conceitos de moldura e janela para evidenciar os processos metafóricos de emolduração no cinema e nas mídias digitais e os mecanismos que regulam a produção e o consumo imagético na contemporaneidade. Das particularidades perspectivistas dos aparatos tecnológicos que compõem o cinema e as mídias digitais às diferentes percepções da moldura em ambos, são abordadas as relações entre a moldura e a narrativa como uma função cultural, conectada às características do dispositivo, mas também fruto das novas formas de agenciamento e identificação, verificando-se as facetas empregadas no desejo de atingir e representar o real.

Palavras-chave

comunicação, audiovisual, imagem, moldura, mídias digitais

Abstract

The article analyzes the concepts of frame and window to illustrate the processes of metaphorical framing in film and digital media and the mechanisms that regulate the production and imagery consumption in contemporary times. From the particular perspectives of technological devices that constitutethe cinema and digital media tothe different perceptions of frame which they present, this article deals withthe relationship between the frame and the narrative as a cultural function connected to thecharacteristics of the device, but also the result of new forms of agency and identification, verifying the facetsemployed,aiming to reach and to represent reality.

Keywords

Communication, audiovisual, image, frame, digital media.

1. Introdução

O artigo faz um percurso pelos conceitos de moldura e janela para evidenciar os processos metafóricos de emolduração no cinema e nas mídias digitais. Os mecanismos das molduras, que regulam a produção e o consumo das imagens, são abordados intrinsecamente às noções de centramento e descentramento e relacionados às formas de identificação e projeção com dispositivos técnicos.

Como se compõem as narrativas em rede? Quais estratégias narrativas permeiam a cibercultura? Com base nessa problemática, o artigo busca classificar as formas narrativas componentes da cibercultura, tratada aqui em sua dimensão epistemológica (MACEK, 2005), como contexto cultural do qual emergem práticas midiáticas e discursos decorrentes das tecnologias da informação e comunicação (TICs) – e do cinema. Essas formas narrativas podem ser comprovadas empiricamente por meio da observação dos fluxos narrativos em seus formatos convergentes e multimidiáticos, que ora simulam práticas imediadas, que se propõem como transparentes, ora mimetizam formas hipermediadas, muitas vezes interpretadas como opacas e "janeladas".

Trata-se de investigar como estão interligados esses processos de imediação e hipermediação (BOLTER; GRUSIN, 2000) no cinema e na rede, quais as facetas empregadas no desejo de atingir e representar o real – se miméticas (como no *Second Life*[2]), diegéticas (como nos blogues) ou um processo formado por ambas.

Das particularidades espaciais e temporais imanentes aos aparatos tecnológicos que compõem o cinema e as mídias digitais, às diferentes percepções da moldura em ambos, passamos a abordar as relações entre a moldura e a narrativa, como uma função estritamente cultural, conectada às características do dispositivo, mas também fruto das novas formas de agenciamento da contemporaneidade.

2. Ambiente virtual e tridimensional criado em 1999 que simula, em alguns aspectos, a vida real e social do ser humano. Na época, imaginava-se que suas propriedades de simulação se tornariam um modelo de rede social.

Em rede, a narrativa deve ser constituída em termos teóricos não apenas como um ato textual de representação, mas também como um construto cognitivo, em função de sua multimodalidade. Essa dualidade problematiza também as formas narrativas tradicionais (BORDWELL, 1985), tanto como narração diegética (ou seja, o ato de contar a alguém que algo aconteceu), quanto como narração mimética (ato de mostração), este artigo propõe-se investigar quais as formas de combinação de ambas. O tempo da imagem nas mídias digitais, ao contrário do cinema, segue o fluxo do tempo do espectador, colocando a questão da dimensão temporal que se estabelece justamente na relação de simultaneidade entre o tempo do interator e o tempo da imagem, e problematizando também o gênero discursivo, exigindo um suposto saber do interator sobre a gênese da produção simbólica e seu modo de produção e circulação.

As molduras do ciberespaço e do cinema combinam formas narrativas miméticas e diegéticas, sinalizando um produto híbrido, composto por códigos fortes e fracos, no qual a fonte enunciativa é de difícil detecção: ora confunde-se com a imagem do personagem, ora com a do narrador, ora com a voz de ambos ou mesmo com a trilha sonora. No entanto, os processos metafóricos de emolduração ocorrem de maneiras distintas em ambos, devido às possibilidades interativas que as mídias digitais oferecem. Enunciador e enunciatário se confundem e materializam a fusão dos olhares que já anunciava o cinema poético.

2. A representação perspectivista e a atividade do espectador

O paradigma da janela de Alberti pressupunha uma objetividade científica nas operações de representação espacial, como se o espaço tridimensional pudesse apenas ser desenhado de determinada forma (retilínea e com pontos focais definidos) em uma superfície bidimensional. Esse fenômeno, denominado por Aumont (1993: 63) de "dupla realidade perceptiva da imagem", definia

que a reprodução por meio da câmera, da lente ou mesmo do pincel somente seria concretizada se seguisse regras geométricas racionalmente calculadas, eliminando do jogo da reprodução a atividade humana. A partir desta forma de representar o mundo, de acordo com as regras culturais e históricas da perspectiva, surge como conceito o fenômeno perceptivo e cultural da ilusão, alicerce para muitas manifestações estéticas, como veremos adiante.

Se o cinema, com seus pontos de vista variáveis e compondo o espaço representado por meio da multiplicidade narrativa, já potencializava o poder agenciador do sujeito enunciador, a "interface janelada das redes digitais" (SERELLE, 2009) efetua diversos tipos de operações representativas, diferentes daquelas da pintura e do cinema. Aqui, tomamos "representação" no sentido de um fenômeno que permite ao "espectador 'ver por delegação' uma realidade aparente que lhe é oferecida sob a forma de um subtítulo" (AUMONT, 1993: 105).

A posição da câmera proposta pelo diretor do filme (por vezes colocada nos olhos do enunciador-personagem do cinema) perde seu caráter soberano para aquele que era apenas espectador. O ciberespaço evidencia aquilo que Bordwell (1985: 29) já defendia como a essência do cinema: não a passividade do espectador, mas seu papel ativo frente às operações lógicas esquemáticas entre a trama e a fábula. As mídias digitais devolvem ao espectador o papel extremamente ativo no fluxo imagético da contemporaneidade. Mais do que um simples ponto de vista – ou mesmo que um ponto de fala do sujeito narrador, que efetua operações de reprodução mimética do espaço visualizado –, as potencialidades interativas do ciberespaço dão novamente ao espectador o poder de atuar sobre a imagem ou sobre o objeto da representação.

2.1. Estabilização mimética e fissuras poéticas no cinema

Tido como impessoal, o cenário criado a partir da lente deveria corresponder a uma ideia de reprodução automática, como se o filtro da câmera inexistisse. O olho tem estatuto ambíguo nessa relação: ora corresponde à incorporação mais comum dessa barreira física, ora é a materialização do objeto viabilizador e visualizador da imagem representada, objeto cultural e histórico (AUMONT, 1993: 73). Dessa relação sistematizada e regrada entre o sujeito da representação e o objeto representado nasce a ideia do olho totalizador, que tudo pode na sua função de ancorar espacialmente o mundo.

Essa estabilização mimética renascentista suporta muitas das concepções utilizadas em diversas manifestações artísticas atualmente, mesmo em *videogames*, especialmente os jogos em primeira pessoa, como o conhecido *Black Ops*, exemplificado na Figura 1:

Figura 1: Jogo em primeira pessoa *Black Ops*.

No entanto, diferentemente do cinema, as operações de agenciamento efetuadas com esses novos dispositivos configuram outras formas de conceber o sujeito no mundo, mais (inter)ativas.

Esse estatuto da câmera no cinema (pelo menos nos casos em que ela persegue o narrador ou é a incorporação do seu olhar) contribui para a ideia de onipotência da perspectiva e de onipresença do enunciador. A essa transcendência

corresponde também um ideal de continuidade narrativa que percorre a história do cinema clássico, de modo a dividir os cem anos de produção cinematográfica em dois grandes paradigmas representativos: o primeiro, aquele da continuidade espaçotemporal dissimulada pelas narrativas (melodramáticas, principalmente) que buscam o realismo como forma mais genuína de representação; o segundo, aquele que rompe justamente com essa ordem, dispersando a centralidade narrativa que se fundia com a concepção de paralelismo entre um sujeito criador e outro, espectador, deslocando pontos de vista.

Do cinema dito poético, em que os planos da expressão e do conteúdo muitas vezes se contradizem, evidenciando as idiossincrasias de cada um deles, emanam processos poéticos que antecipam o papel ativo do espectador nas mídias digitais e o hipertexto como obra aberta: dos personagem de Bill Viola, em *Observance* (2002), que olham para fora da tela aos descentramentos centrífugos, é instaurada uma nova forma de relação entre sujeito o objeto da representação, entre enunciador e enunciatário: da tela dentro da tela, o personagem olha para fora da janela, como se conhecesse a existência do espectador (conforme Figura 2).

Figura 2: Cena do filme *Observance* (Bill Viola, 2002).

Na comunhão dos olhares emoldurados emergem princípios metafóricos da ordem da enunciação enunciada. O cinema prenuncia a atividade do espectador nas mídias digitais, mesmo apoiadas em interfaces janeladas perspectivistas.

2.2. Janela albertiniana e os dispositivos digitais

Como uma câmera nos lugar dos olhos do observador, a noção de perspectiva no ciberespaço potencializa a função representativa da perspectiva renascentista albertiniana, ou seja, a interface dos dispositivos (especialmente a janela do sistema operacional mais utilizado, o Windows, da empresa Microsoft) ainda mimetiza as operações apoiadas na perspectiva, conforme pode ser observado na Figura 3.

Figura 3: Área de trabalho do Sistema Operacional Windows, da Microsoft.

O formato de apresentação dos navegadores e aplicativos dos principais sistemas operacionais reproduz a metáfora da janela centrífuga de Alberti. A

consciência de perspectiva é essencialmente espacial e está baseada em uma separação espacial entre o sujeito da representação e o objeto representado, de modo a tornar as distâncias entre ambos mais curtas e oferecer uma relação objetiva e focada dessa mirada. Essa visão transcendental tem como centro o sujeito, instância fundadora e causal do discurso idealista (MACHADO, 2007: 41).

Ainda que os novos dispositivos de mídias digitais estejam apoiados no perspectivismo, podem ser observados pontos díspares dessa visão: o objeto representado perde sua referência direta com o mundo dito real, ou seja, quebra-se o pacto da referencialidade em que estão apoiados a televisão, o cinema e a fotografia. Os objetos que o sujeito experimenta nas mídias digitais não são apenas representações imagéticas, mas objetos informacionais, *bits* e *bytes* que se atualizam de acordo com a interação. A imagem digital que se atualiza na interface hipertextual, seja ela composta por ícones ou textos verbais, é uma função matemática.

A referencialidade que apoia e ancora a fotografia jornalística, por exemplo, na origem do espaço captado pela lente e representado bidimensionalmente no papel é escancarada. A arbitrariedade do signo desvela-se diante dos defensores vorazes da imagem representada como cópia fiel do mundo real.

Olhos perspectivistas em uma concepção moderna distanciam o sujeito da representação, imerso no mundo real dos objetos representados. A presença da mediação, por meio de dispositivos técnicos, promove um distanciamento entre sujeito e objeto que favorece as crenças no estatuto "verdadeiro" da imagem mediada. A mediação, ao mesmo tempo em que promove essa pregnância na "realidade real", acentua o efeito de distanciamento.

Ainda no cinema clássico, fundamentado em operações de identificação e máquina integrada de produção de sentido, essa mediação ainda conta com um fio de Ariadne entre o significado e o significante. Com as mídias digitais, esse

fio se rompe definitivamente. Funda-se uma nova ordem epistêmica, baseada justamente nessa desconexão revelada por uma nova relação de agenciamento. Cria-se uma articulação de planos que difere do jogo campo-contracampo do cinema clássico. Os planos nos meios digitais perdem sua referencialidade, sobrepõem-se, criam um jogo de espelhos em que se rompe o sistema da sutura que suporta o cinema clássico.

3. Processos de emolduração: espaço e tempo representados

A maior parte dos dispositivos técnicos de reprodução imagética na contemporaneidade compõe uma espécie de metáfora da moldura ou da janela. Se de toda moldura emana um princípio metafórico, as molduras das interfaces digitais criam uma metáfora espacial. Já pela nomenclatura, é possível observar que o ciberespaço segue uma ordenação sincrônica, fundamentada nas categorias de espaço em detrimento das de tempo.

Jameson já enfatizava essa particularidade das formas de subjetivação na contemporaneidade. Uma orientação essencialmente visual, baseada em um paradigma relacional entre sujeito e objeto construído com base na função do olhar, a dimensão humana da visão, que define sua intencionalidade e finalidade (AUMONT, 1993: 59). O eu que olha é o centro a partir do qual se vê o mundo. O espaço é conquistado, colonizado pela compactação do tempo.

> O ciberespaço apresenta uma nova visão global e uma sensibilidade fundamentalmente diferente, onde a imagem cartográfica do globo não precisa mais representar ou substituir o "mundo real", pois, no ciberespaço, a imagem tornou-se "o mundo". Dentro de um mundo hiperperspectivo, o mapa é o território, e, seguindo o argumento de Baudrillard (1983), até mesmo precede ou substitui o mundo real. (PURSER, 1999)[3]

3. "*Cyberspace introduces a new global vision and fundamentally different sensibility, where the cartographic image of the globe no longer needs to stand in for or represent the 'real world' because in cyberspace the image has become 'the world'. Within a hyperperspectival world, the map is the territory, and, following Baudrillard's (1983) argument, even precedes or supersedes the actual world.*" (Tradução da autora.)

A dimensão espacial do dispositivo, que promove a relação entre a imagem e o espectador – nas palavras de Aumont – como meio técnico, modo de circulação das imagens e suporte, oferece ao espectador um espaço plástico em cuja superfície emerge a imagem. Mais especificamente em relação ao suporte, esse espaço plástico é chamado de moldura, que pode ou não ser aparente, ao contrário do sentido denotativo da palavra.

As formas de representação da imagem passam pela definição da centralização ou descentralização do objeto representado. Na moldura operam campos de forças variados, em que o centro absoluto é ocupado pelo espectador. No caso das mídias digitais, a presença da moldura-objeto é constante, ou seja, aparente, e circunda a imagem, recriando-a. A forma de produção e consumo das imagens na contemporaneidade é regulada por um dispositivo que não congela a imagem, mas permite o desenquadramento de acordo com a ação do espectador.

Esses movimentos na direção da máxima hipermediação podem ser observados de forma ainda mais acentuada em aplicativos de redes sociais recentes, caso do Pinterest, rede social na internet de compartilhamento de imagens que funciona como um grande mural, como mostra a imagem abaixo:

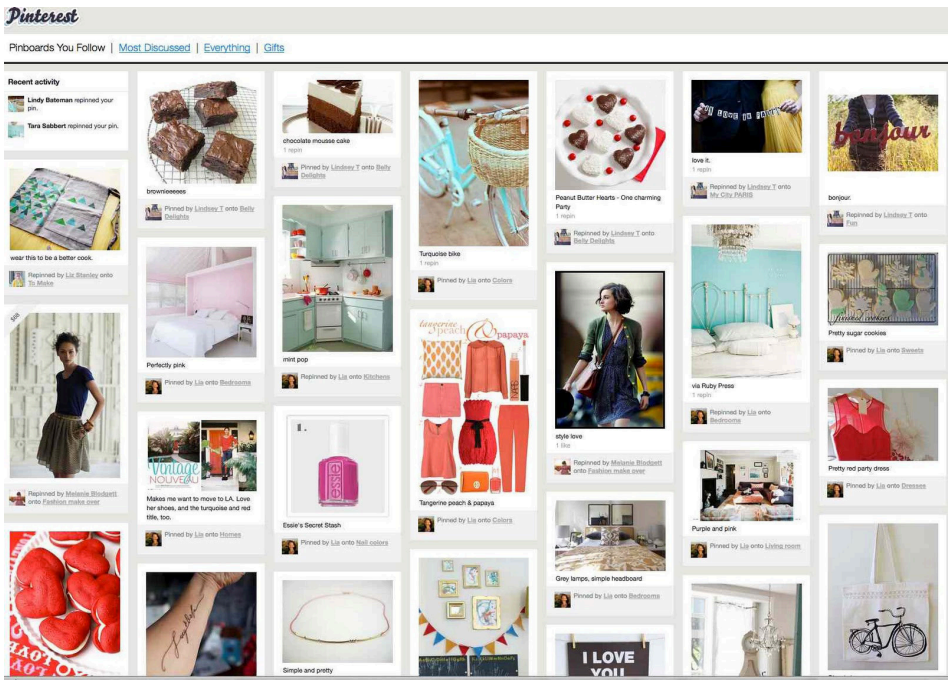

Pinterest
Pinboards You Follow | Most Discussed | Everything | Gifts
Recent activity
Lindy Bateman repinned your pin.
Tara Sabbert repinned your pin.
brownieeeeee
chocolate mousse cake
Turquoise bike
Peanut Butter Hearts - One charming Party
love it.
bonjour.
wear this to be a better cook.
Perfectly pink
mint pop
Pretty sugar cookies
via Ruby Press
style love
Tangerine peach & papaya
Pretty red party dress
Purple and pink
Grey lamps, simple headboard
Makes me want to move to LA. Love her shoes, and the turquoise and red title, too.
Essie's Secret Stash
Simple and pretty
I LOVE YOU

Figura 4: Mural da rede social Pinterest.

3.1. Molduras cinematográficas

Além de suas funções visuais (perceptivas), econômicas e simbólicas, a moldura funciona como designador de um mundo à parte, ou seja, uma "abertura que dá acesso a um mundo imaginário, à diegese figurada pela imagem" (AUMONT, 1993: 147). A moldura-limite é o que interrompe a imagem e lhe define o domínio ao separá-la do que não é a imagem, é o que institui um fora de moldura (que não deve ser confundido com fora de campo (AUMONT, 1993: 147). Esse é um dos princípios metafóricos no qual está apoiado o cinema. Nas mídias digitais, a coexistência da moldura-objeto com seu valor econômico e da moldura-janela com seu valor retórico cria efeitos metafóricos variados.

No entanto, se já a moldura limite define os modos de enquadramento e desenquadramento no cinema, muitas vezes a moldura-janela acentua seu papel retórico, remetendo a figuras cristalizadas e recorrentes que fazem parte do mundo diegético. É o caso de *Arca russa*, do diretor Alexander Sukurov. Muitos são os filmes que empregam esse mecanismo retórico anagramático, colocando em jogo molduras-limite e molduras-janela simultaneamente, instaurando efeitos de sentido poéticos, criando metáforas do mundo interior das personagens por meio de figuras arquetípicas, como a colmeia no lugar da porta em *El espíritu de la colmena*, do diretor Victor Erice.

No cinema, a clivagem entre as formas centradas e descentradas institui a divisão entre o cinema clássico, pautado pelo ideal da testemunha invisível dos acontecimentos da diegese, e o cinema moderno, opaco, descentrado, chamado por Aumont de olhar variável. O desenquadramento no cinema moderno suscita um vazio no centro da imagem, remarca o quadro como borda da imagem e se resolve na sequencialidade.

3.2. Janelas e mídias digitais

A interface das mídias digitais opera como uma ponte entre o artefato tecnológico e o ambiente externo, de onde partem as operações de navegação. Esse aspecto de mediação também aparece na definição de Johnson (2001: 14):[4] "de forma simples, a palavra [interface] remete ao *software* que dá forma à interação entre o usuário e o computador".

A interação homem-máquina sofre alterações desde o nascimento do primeiro computador. O primeiro paradigma de interface está apoiado na ideia de linha de comandos em uma tela, que poderiam ser alterados com a interação humana. No entanto, esse paradigma ainda dependia da *expertise* dos usuários, dependia de conhecimentos de complexas linguagens de programação. Com o surgimento do *mouse* em 1968 e das janelas dos navegadores, predomina o paradigma da área de trabalho, em que a interface simula ações do mundo real, por meio de uma representação icônica de objetos do cotidiano: arquivos, pastas, mesas etc., segundo o conceito "*what you see is what you get*".

A metáfora de área de trabalho dá continuidade à estética da simulação, ou seja, à ideia de que a mediação entre usuário e computador opera um efeito de opacidade, de distanciamento entre ambas as instâncias da representação. Essa camada criada entre ambos torna mais intermediada essa relação, ao contrário do que se poderia imaginar (TURKLE, 1997: 50).

Com o desenvolvimento de interfaces voltadas especialmente para novas formas de interação com o usuário, por meio de funcionalidades próximas de experiências estéticas, o paradigma da interface da área de trabalho vai sendo substituído por outro baseado no toque, além do contato com uma superfície intermediária. Computadores com telas sensíveis ao toque e ao multitoque

4. "*In its simplest sense, the word [interface] refers to software that shapes the interaction between user and computer.*" (Tradução da autora.)

invadem o mercado. Esses dispositivos são normalmente compostos por um sensor que detecta uma alteração no ambiente (proximidade de outro objeto, pressão, movimento, luz) e, a partir disso, emite comandos específicos de acordo com o movimento do dispositivo.

O iPad, *tablet* da Apple Inc.,[5] um dos aparelhos mais vendidos em todo o mundo, é objeto símbolo da cultura das imagens. Apesar do desenvolvimento tecnológico, continuamos presos às "janelas", aos ecrãs, às metáforas. Esse dispositivo possui uma tela de dez polegadas e é voltado para o entretenimento móvel, no qual um dos aplicativos mais utilizados é o Flipboard, que emprega o mesmo formato emoldurado do Pinterest e permite a leitura de conteúdos provenientes de redes sociais por meio da navegação com os dedos (Figura 5).

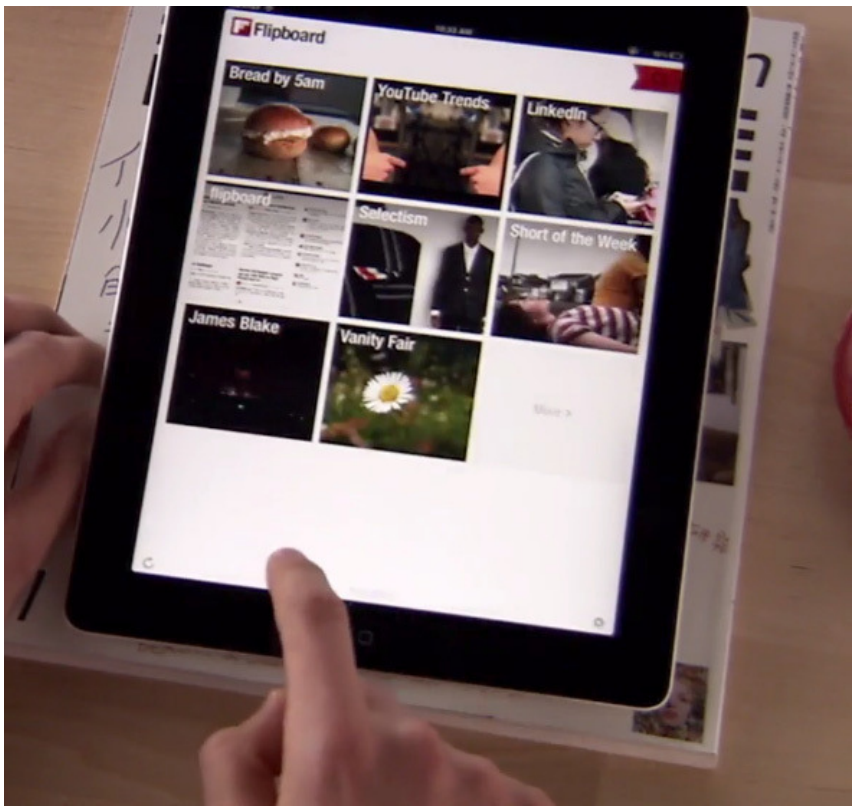


Figura 5: iPad com aplicativo Flipboard.

5. Empresa multinacional estadunidense de produtos eletroeletrônicos de grande sucesso, como o telefone iPhone e o tocador de músicas iPod.

Todas as aplicações integradas foram concebidas para comportar a interação a partir do toque, respondendo a ações variadas com os dedos. O aparelho tem funcionalidades semelhantes às de um computador com tela de alta resolução e sem teclado – que surge de acordo com a necessidade, na própria tela. Abandona-se o *mouse* e do teclado, mas ainda a metáfora da moldura está presente.

Há cerca de cinco anos, o objeto que simbolizava o caráter espacial do ciberespaço era o computador de mesa, imóvel. À frente dele, postava-se o espectador, interagindo com a máquina e impossibilitado de deslocar-se livremente no ambiente físico. Um suporte móvel, que acompanha o movimento do espectador e, mais que isso, pode responder a algumas ações interativas efetuadas por ele – caso da ferramenta giroscópio – modifica a relação humana com o espaço e o tempo. O fenômeno *mobile*, encabeçado pelos celulares com câmeras e computadores de mão, propõe um novo tipo de relação entre espectador e imagem.

4. Narrativas emolduradas

O cinema, a arte do espaço e do tempo emoldurados, configura-se como uma manifestação estética fundada no acontecimento e na causalidade, fixando o tempo em determinado espaço por meio de operações actanciais realizadas por narradores e personagens. Instaurada a cena, os acontecimentos e causalidades engendram um "conjunto organizado de significantes cujos significados constituem uma estória" (AUMONT, 1993: 244): a narrativa. Essa narrativa se dá, de acordo com as teorias miméticas da narração, por meio da perspectiva, implicando o espectador como testemunha invisível (BORDWELL, 1995: 09).

A narrativa é a representação de uma estória (acontecimentos ou uma série de acontecimentos) – chamada também de fábula –, uma sequência cronológica de acontecimentos envolvendo entidades. Além da estória, "o outro componente da narrativa é a trama, a ordem em que os eventos acontecem na narrativa"

(ABBOTT, 2008: 33). A estória (ou fábula) nunca está materialmente presente no filme e pode apenas ser pressuposta pelo espectador por meio de esquemas cognitivos. A trama, por sua vez, é a representação da fábula.

O romance, o cinema e o teatro pressionavam esses limites da narrativa linear. O contrato fiduciário de leitura com o espectador já pressupunha uma audiência ativa, capaz de operar interpretações e preencher lacunas de sentido. Se, como expressão artística verbal, a literatura problematizava a delegação de vozes no interior da narrativa, nas narrativas audiovisuais a questão da enunciação como instância fundadora do discurso complexifica-se.

4.1. Tramas cinematográficas

Como filme estritamente metafórico, a relação entre estória e discurso em *El espíritu de la colmena* permite leituras ambíguas e interpretações simbólicas de seus personagens, plasmados sempre pelas molduras, físicas ou não. Esse aspecto poético está diretamente relacionado a um tipo bastante específico de narrativa, a chamada "narrativa embedada", bastante presente no cinema. A polissemia própria da função poética, nesse caso, emerge principalmente da figura arquetípica da colmeia, presente em diversas instâncias do filme, conforme pode ser observado na Figura 6.

Figura 6: Imagem do filme *El espíritu de la colmena*.

Sua personagem principal, Ana, uma criança de seis anos, é absorvida pela força mitificadora do filme *Frankenstein*, exibido na comunidade em que vive. Confundindo realidade e fantasia, ao longo da narrativa, a personagem tem no mito da morte a revelação essencial do mundo ordenado pela colmeia. Os mecanismos de uma "narrativa embedada" já estão presentes em *Frankenstein*: "nesse romance, leitores percorrem seu caminho para dentro e para fora de uma sucessão de pelo menos seis diferentes narrativas, cada uma com narrador próprio, encasuladas como em caixas chinesas" (ABBOTT, 2008: 29).[6]

Esses mecanismos absorvem a personagem, que apenas consegue diferenciar a ficção da realidade, o simulacro da vivência do real, a partir da dissolução das dualidades bem *versus* mal, interior *versus* exterior, plasmadas pela colmeia, território do igual, do indistinto, do uniforme.

Narrativa dentro de narrativa, *El espíruto de la colmena* materializa a ideia de janelas no cinema, a partir das quais são narrados os acontecimentos. Incorpora uma concepção de história que transcende a linearidade espaçotemporal e pratica o descentramento narrativo, delegando vozes e exercitando novas formas de contar a alguém que algo aconteceu. São narrativas diegéticas que simulam a metáfora mimética da janela, que empregam os artifícios hipermediados com a finalidade de criar efeitos de opacidade e transparência que evidenciam o caráter extremamente opaco do discurso.

4.2. Narrativas nas mídias digitais

Já nas mídias digitais, esse caráter opaco fica evidente. As diversas formas interativas possibilitadas transbordam o que podemos chamar de narrativa linear ao promover a emergência de uma forma bastante peculiar

6. "*In this novel, readers make their way in and then out of a succession of at least six different narratives, each with its own narrator, nested like Chinese Boxes.*" (Tradução da autora.)

de narrativa. Suas características imersivas (espaciais e enciclopédicas) e interativas (participativas e procedimentais) (MURRAY, 2003) favorecem o desenvolvimento dos prazeres genuínos e intrínsecos à narrativa no ciberespaço, entre eles a imersão e a agência.

As janelas dispostas pelas mídias digitais compõem uma forma de contar histórias e relacionar trama e fábula que transcende os limites dos artifícios hipermediados no cinema. Se a narrativa é formada por um componente que permite a tradução pelos esquemas cognitivos em algo coerente cronologicamente – mesmo que de modo confuso e que não siga a ordem espaçotemporal dos acontecimentos –, a narrativa nas mídias digitais pode ainda ser chamada de narrativa? Aquilo que chamamos de narrativa digital é, na verdade, uma criação hipertextual que depende mais da exploração do potencial metafórico das janelas dispostas.

As "narrativas embedadas" tem um lugar especial nesse contexto: um video do YouTube, por exemplo, tocado dentro de um navegador (*browser*) qualquer, cria um efeito metafórico que conjuga tanto a perspectiva como narração mimética (em função do caráter hiperperspectivista) quanto a metalinguagem e a enunciação como mediadoras de uma diegese fundadora da narrativa, dando lugar a um jogo de molduras hipermediadas (como as caixas chinesas) e imediadas (imersivas), dependendo do nível de atividade do espectador.

O ciberespaço deve, assim, ser concebido como um mundo virtual global coerente, como virtualidade disponível, independente das configurações específicas que um usuário particular consegue extrair dele. De sua interface hipertextual emergem metáforas procedentes do mundo real, criando um sistema de comunicação eletrônica global que reúne humanos e computadores em uma relação simbiótica que cresce exponencialmente graças à comunicação interativa. O ciberespaço é o espaço que se abre quando o usuário conecta-se com a rede, por meio da simulação virtual do mundo físico de acordo com coordenadas perspectivistas ou não, em diferentes graus de imersão.

Novas formas de agenciamento, portanto. Novas formas de conceber o sujeito, não mais de acordo com os mecanismos de identificação e projeção idealizados pelo dispositivo do cinema e operados a partir das janelas miméticas. E a chave desses processos está justamente na hipermídia. Formada pelo hipertexto, por nós de informação e por uma estrutura multimídia, ela é marcada pela hibridização de linguagens e processos sígnicos.

A digitalização também permite (no entanto, não é condição única) a organização reticular dos fluxos informacionais em arquiteturas hipertextuais. Esse caráter não sequencial multidimensional dá suporte a infinitas opções de um leitor imersivo. O hipertexto quebra a linearidade em unidades ou módulos de informação. Nós e nexos associativos são a base da sua construção das molduras, que em geral consistem daquilo que cabe em uma tela. Ele é, claramente, formado por textos multimodais, em que se conjugam códigos fortes e fracos de forma a apontar a uma difícil fragmentação dos enunciados em unidades analisáveis.

Ao contrário dos textos audiovisuais cuja barreira analítica está na instabilidade semântica entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, em função da multiplicidade de fontes de sentido, no hipertexto a unidade de significação confunde-se com a noção de *hiperlink*:

> O *link*, elemento que o hipertexto acrescenta à escrita, preenche lacunas entre o texto – pedaços de texto – e, portanto, produz efeitos semelhantes à analogia, à metáfora e a outras formas de pensamento, outras figuras, que tomamos para definir poesia e pensamento poético. (LANDOW apud ABBOTT, 2008: 34)[7]

Estudos teóricos admitem uma forma bastante particular de intermidialidade: a remediação, estratégia de representação de um meio em outro (BOLTER;

7. *"The link, the element that hypertext adds to writing, bridges gaps between text – bits of text – and thereby produces effects similar to analogy, metaphor, and other forms of thought, other figures, that we take to define poetry and poetic thought."* (Tradução da autora.)

GRUSIN, 2000). Se a intermidialidade se constitui no estudo das relações entre um e outro meio, a remediação diz respeito a um tipo específico de relação, no qual a rivalidade e convivência são combinadas de modo a buscar reconhecimento cultural entre seus públicos.

Se a heterogeneidade dos textos audiovisuais já dificultava o estudo das figuras de linguagem e dos processos de significação, no hipertexto a intermidialidade eleva ainda mais esse grau de complexidade. A ênfase do discurso teórico da contemporaneidade nos processos de transposição e adaptação intersemiótica se dá não apenas em função das novas experiências midiáticas advindas desse fenômeno, mas pela complexificação de outros estatutos teóricos, como o conceito de gênero e mesmo de sujeito. Nesse sentido, as barreiras da intermidialidade transformam-se em dificuldades teóricas e analíticas. Nesse contexto, também, o termo "intermidialidade", dentro do discurso teórico da Comunicação, substitui e inclui os termos "adaptação" e "tradução intersemiótica".

As relações dialógicas entre as diferentes mídias são evidenciadas no hipertexto, marcado pela coabitação de signos icônicos e plásticos, ou seja, signos cujos referentes possuem referente semelhante e aqueles cujo referente praticamente inexiste, respectivamente. Sendo o hipertexto uma rede de relações constante em que a dinamicidade dos enunciados está em função das possibilidades interativas, o sentido nos ambientes digitais provém não apenas do momento de recepção do processo comunicativo, mas do jogo entre autor e leitor. Falar em produção e recepção no hipertexto já é um contrassenso, dado o caráter de obra aberta (nos moldes de Umberto Eco) que o hipertexto adquire.

Esse jogo metafórico integra o percurso teórico e analítico a partir do qual o cinema e as mídias digitais – observados por meio dos exemplos listados nesse artigo – se construíram como manifestações estéticas e artísticas que jogam o espectador para dentro do amálgama do sentido na relação entre

plano da expressão e plano do conteúdo. O efeito poético emerge desse potencial remediado (hipermediado e imediado) das mídias digitais, que já anunciava o cinema moderno.

As narrativas da cibercultura se formam, assim, por meio de composições e transposições que empregam estratégias de transparência e opacidade, com a finalidade de dar a ver as inter-relações de tramas e fábulas, construindo verdadeiros mundos de significação, emoldurados no cinema e nas mídias digitais.

Bibliografia

ABBOTT, P. H. *The Cambridge introduction to narrative*. Cambridge; Nova York: Cambridge University Press, 2008.

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation*: understanding new media. Cambridge: The MIT Press, 2000.

BORDWELL, D. *Narration in the fiction film*. Madison: University of Wisconsin, 1985.

JOHNSON, S. *Cultura da interface*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MACEK, J. "Defining cyberculture". 2005. Disponível em: http://macek.czechian.net/defining_cyberculture.htm. Acessado em: 25 de junho de 2012.

MACHADO, A. *O sujeito na tela*: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo: Paulus, 2007.

MURRAY, J. *Hamlet no Holodeck*: o futuro da narrativa no ciberespaço. São Paulo: Itaú Cultural; Unesp, 2003.

PURSER, R. E. "Cyberspace and its limits: hypermodern detours in the evolution of consciousness". Paper presented at the XXV International Jean Gebser Society Conference, October 21-24, 1999.Matteson, Ilinois: Governors State University.

RYAN, M.-L. *Narrative across media*: the languages of storytelling. Lincoln; Londres: University of Nebraska Press, 2004.

SERELLE, M. "Metatevê: a mediação como realidade apreensível". *Matrizes*, vol. 2, n. 2, jun. 2009. Disponível em: www.matrizes.usp.br.

TURKLE, S. *A vida no ecrã*: a identidade na era da internet. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

Obras audiovisuais

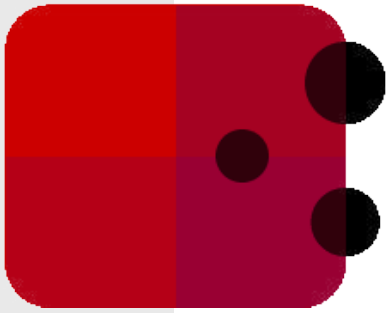
ARCA RUSSA. Aleksandr Sokúrov. Rússia, Alemanha, 2002, filme, 96 mm.

EL ESPÍRITU DE LA COLMENA. Victor Erice. Espanha, 1973, filme, 97 mm.

OBSERVANCE. Bill Viola. 2002, filme.

submetido em 01 fev. 2012 l aprovado em 21 jun. 2012

rebeca



Era uma vez... a revolução: a trajetória de Sergio Leone nas páginas da *Cahiers du Cinéma*

Rodrigo Carreiro[1]

1. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e coordenador do Bacharelado em Cinema da mesma instituição. Possui doutorado (2011) e mestrado (2003) em Comunicação pela UFPE, e é graduado em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco (1994). Dedica-se a pesquisas nas áreas de Teoria do Cinema, História do Cinema e Estudos do Som.

Resumo

A maior parte dos críticos cinematográficos dos anos 1960-70 minimizou ou desprezou o valor estético dos filmes vinculados ao ciclo de *spaghetti westerns*, produzidos naquela época no eixo Itália-Espanha. No entanto, Sergio Leone, principal cineasta a emergir do ciclo, rompeu essa barreira ao longo dos anos e se tornou um diretor respeitado pela crítica. Mapear como ocorreu essa trajetória e avaliar os motivos que levaram a essa mudança no estatuto de valor associado ao trabalho de Leone são os objetivos deste artigo, que toma como estudo de caso a coleção de todos os textos sobre os filmes do diretor publicados, a partir de 1964, na revista *Cahiers du Cinéma*, referência obrigatória na crítica cinematográfica internacional.

Palavras-chave

história do cinema, crítica de cinema, *western*

Abstract

Most 1960s and 1970s film critics minimized or dismissed the aesthetic value of the films linked to the spaghetti Western cycle, produced at that time in the Italy-Spain axis. However, Sergio Leone, aleading film maker to emerge from the cycle, broke this barrier and became an influential director over the years. This article aims tomaphow this trajectory occurred and to assess the reasons why this change took place in the statute of value linked to the work of Leone, takingas a case study a collection of all the texts published in the journal Cahiers du Cinema - an obligatory reference in international film criticism -, since 1964, about the director's films.

Keywords

film history, film criticism, Western

Quando Sergio Leone morreu, no dia 30 de abril de 1989, havia se tornado um cineasta influente e respeitado. Mas nem sempre foi assim. Durante a maior parte da carreira, nos anos 1960 e 1970, enquanto filmava *westerns* de baixo orçamento nos desertos de Espanha e Itália, Leone encarnou um estereótipo muito comum aos artistas de origem popular: era adorado pelo público e desprezado por críticos e pesquisadores.

O biógrafo Christopher Frayling resume a recepção crítica ao trabalho de Leone, naquelas décadas, com uma frase: "Quando os *westerns* de Leone começaram a ser lançados no exterior, foram invariavelmente despedaçados pelos críticos" (FRAYLING, 1981: 121). Não é retórica. As reações ao trabalho de Leone eram, em alguns casos, expressas com sarcasmo e agressividade. No programa de TV *Today Show*, exibido nos Estados Unidos pela rede NBC, Judith Crist resumiu o sentimento de muitos críticos, ao analisar *Por um punhado de dólares* (Sergio Leone, 1964) dessa forma: "Essa porcaria só serve para espectadores com pendor por lixo sangrento" (CRIST, 1974: 211).

Hoje em dia, críticos de todo o mundo olham para esse mesmo filme de modo muito diferente. O *spaghetti western* alcançou uma notoriedade que seus fãs não podiam imaginar. É possível citar exemplos institucionais que confirmam essa impressão. Em agosto de 2004, o Museum of the American West, um dos mais importantes espaços de preservação da memória da colonização do oeste daquele país, dedicou uma mostra aos filmes de Leone, expondo peças de figurino, cenário e cartazes das produções dele; um evento desse tipo seria impensável nos anos 1970, quando críticos consideravam o *western* feito na Itália como uma espécie de insulto à memória histórica do passado norte-americano.

Leone, como principal diretor vinculado ao ciclo de *spaghetti westerns*, foi o principal beneficiado por essa revalorização crítica do gênero. Mas como ocorreu esse processo? De que maneira o discurso da crítica mudou? O que impulsionou essa alteração? Ela foi abrupta ou gradual? É possível reconhecê-la quando se olham em retrospectiva os textos escritos pelos críticos dos anos 1960 e 1970? Quais contextos a impulsionaram?

O objetivo deste artigo é responder a essas perguntas, mapeando a recepção aos filmes de Leone ao longo das décadas de 1960-70-80 (o período em que ele estava vivo). Usaremos, como estudo de caso, o conjunto de críticas publicadas na revista *Cahiers du Cinéma*: nove resenhas divulgadas entre maio de 1965 e maio de 1972, e mais um dossiê de 16 páginas incluído na edição 359 (maio de 1984).

A escolha da *Cahiers* baseia-se no contexto da cinefilia do período analisado, quando a revista era a principal referência da crítica cinematográfica no mundo. Por fatores que escapam aos objetivos do artigo, a importância da publicação francesa diminuiu desde então, mas, pelo menos até o advento da internet comercial em larga escala, em meados dos anos 1990, a *Cahiers* influenciava decisivamente na formação do gosto dos críticos e cinéfilos, bem como na atribuição de valor a produtos audiovisuais.

Fortuna crítica

No período mais prolífico da carreira de Leone, que cobriu a segunda metade dos anos 1960 e a primeira dos anos 1970, a *Cahiers du Cinéma* dedicou nove textos à análise de cinco *westerns* dirigidos por ele. Esses textos foram divulgados durante um intervalo de exatos sete anos – de maio de 1965 a maio de 1972. Uma mera olhada nesse material demonstra a atenção crescente dedicada pelos redatores aos filmes, já que o espaço editorial reservado à impressão dessas críticas aumentou a cada novo texto.

A primeira resenha, publicada no número 166, em seguida ao lançamento europeu de *Por uns dólares a mais*, sequer merece ser chamada de crítica, pois consiste de um único parágrafo que contém a ficha técnica do filme e uma sentença solitária e desinteressada, que não contém nenhum tipo de análise, resumindo-se a decretar que se trata de uma "tentativa de repetir o sucesso de *Por um punhado de dólares*" (MARDORE, 1965: 73). Nas entrelinhas, o texto sugere que os objetivos de Leone eram puramente comerciais. É preciso observar, também, que o primeiro *western* dele, feito um ano antes, havia sido ignorado pela *Cahiers*. A ausência diz muito a respeito da importância que os críticos atribuíam a Leone.

O sucesso de *Por uns dólares a mais* levou à necessidade de que a *Cahiers* criticasse efetivamente o filme. Assim, o número 176 (março de 1966) trouxe outro texto sobre ele. O artigo não fala apenas do cinema de Leone; reúne quatro longas-metragens italianos e analisa-os, um de cada vez, sob o pretexto de sintetizar a produção recente do país. Um parágrafo é dedicado ao filme de Leone, que o crítico Jacques Bontemps considera "menos ruim" do que o anterior. Bontemps desvaloriza o trabalho de direção, considerando como defeitos alguns recursos de estilo que, anos depois, viriam a ser julgados positivamente, de forma invertida, por outros críticos: "Leone não tem critério nas composições visuais, os atores são histriônicos, a ação física é ampliada ao máximo e os assassinatos numerosos acabam reduzidos a signos sem qualquer carga afetiva". *Por uns dólares a mais* não passa de um "buquê de flores artificiais" (BONTEMPS, 1966a: 12).

A crítica é curta, mas significativa. Bontemps classifica Leone como diretor "barroco" (é a primeira de três menções feitas na Cahiers ao estilo artístico que floresceu no século XVII, relacionando-o ao trabalho de Leone), seguindo um clichê da época – Georges Sadoul havia escrito pouco antes, em seu *Dicionário de cineastas*, que Leone fazia jus à "tradição barroca italiana" (SADOUL, 1979: 184). No texto da *Cahiers*, essa classificação aparece associada à metáfora

das flores artificiais e sugere que no filme há um gosto pelo exagero, um predomínio da forma em relação ao conteúdo. Contraditoriamente, esse suposto barroquismo assinala o único aspecto digno do (pouco) interesse que Bontemps encontra no filme:

> O excesso [é] a única possibilidade de um *western* europeu existir sem ser insuportável, se fazendo exercício de estilo barroco e decadente num gênero que só está presente pela ausência nostalgicamente sentida: o *western*. (BONTEMPS, 1966a: 12)

A observação a respeito da ausência de elementos do repertório do gênero alinha-se à convicção, ecoada por muitos outros críticos, de que um *western* só poderia ser considerado bom se viesse dos Estados Unidos e, mais do que isso, se respeitasse o repertório de convenções estabelecido pelos cineastas daquele país. Afinal de contas, o *western* lidava com a identidade cultural e com a História (com maiúscula) dos EUA.

Para não deixar passar em branco o primeiro *western* de Leone, o número seguinte da revista (nº 177, abril de 1966) retornou a *Por um punhado de dólares*, em crítica de um parágrafo, acompanhada de ficha técnica. O texto do mesmo Jacques Bontemps chama a atenção, sobretudo, por deslocar o diretor do restante do ciclo dos *spaghetti westerns*, situando-o numa posição destacada dentro do panorama de produção popular na Europa. Em seguida, o crítico recontextualiza o filme negativamente, calcado na ideia de uma representação espetacular da violência:

> Claramente superior a todos os demais *westerns* europeus, o que não significa, de jeito nenhum, que tenha o menor interesse, já que se há alguém convencido da pretensão da empreitada é o próprio Sergio Leone. Um desencanto total, portanto, e uma violência exacerbada demais para ser eficaz. (BONTEMPS, 1966b: 81)

No número 184 (novembro de 1965), Patrick Brion retornou pela terceira vez a *Por uns dólares a mais*, reafirmando alguns dos argumentos

de Bontemps, como a suposta qualidade superior de Leone em relação aos demais cineastas do *spaghetti western* ("sua austeridade sobressai ao resto dos subprodutos do *western* hispano-italiano"). A representação gráfica da violência incomodava ("os assassinatos se sucedem invariavelmente, sem qualquer motivação psicológica") e era responsável, na visão de Brion, pela suposta "degenerescência do gênero".

Nos dois últimos textos, é importante perceber que os críticos deixam escapar julgamentos favoráveis, mas sempre dentro do contexto isolado do *spaghetti western*, jamais em relação ao *western* estadunidense. Ironicamente, nos dois casos, os elogios têm relação direta com o que Brion chama de "floreios barrocos"[2] e que podemos associar às preocupações formais: as composições pictóricas recessivas, com diferentes figuras espalhadas em diferentes camadas de profundidade da tela; os *close-ups* extremos; o desenho sonoro lacônico, de poucas palavras e muitos ruídos (vento, galopes, tiros, chicotadas) e principalmente o caráter irônico, presente no alusionismo, e que podemos associar à influência das tradições italianas da *commedia dell'arte*. Ou seja, os mesmos recursos que Jacques Bontemps havia criticado de forma enfática no primeiro texto dedicado pela revista a Leone:

> Por outro lado – e a eficácia certeira do filme tem aí suas raízes – a violência exacerbada chega ao limite do suportável, apesar de alguns floreios barrocos que introduzem o necessário recuo humorístico. (BRION, 1966: 73).

Ainda que a crítica de Patrick Brion esteja longe de ser positiva, é possível notar que o eixo principal do texto está no mesmo fenômeno estilístico notado por Jacques Bontemps – a tendência de Leone à revisão intensificada de certos recursos formais, que ambos associam a um suposto exibicionismo "barroco". Brion usa o mesmo vocabulário para se referir a esse fenômeno, mas elabora um pouco mais a gênese de uma ideia já presente em Bontemps: a noção de

2. No original, "*floritures baroques*".

releitura crítica do gênero, de revisão dos esquemas[3] através da releitura de certos elementos de repertório de códigos do gênero.

Depois de demorar a publicar as críticas dos dois primeiros *westerns* de Leone, a *Cahiers du Cinéma* foi rápida em analisar *Três homens em conflito*. O longa-metragem foi lançado na França em 8 de março de 1968; o texto escrito por Sylvie Pierre apareceu no número 200 da revista, no mês seguinte. A rapidez do processo de edição era um sinal claro de que a carreira de Leone agora estava sendo acompanhada com mais atenção pela revista. O texto fez parte da seção "Notas críticas", editada no final da revista, que agrupava fichas técnicas e comentários curtos sobre lançamentos recentes. A crítica ocupou dois terços de página – o maior espaço editorial dedicado até então a um filme de Leone na *Cahiers*.

É uma crítica ambígua, que permite leituras positivas e negativas. Sylvie Pierre observa que Leone levava a cabo, ao contar a odisseia dos três vagabundos por dentro de um território em guerra – que, ela afirma, "não é nada além de um olhar europeu sobre a guerra de trincheiras de 1914, não se pretendendo de jeito nenhum um panfleto antimilitarista" – atrás de um tesouro enterrado, "uma operação apaixonante" (PIERRE, 1968: 124).

Pierre registra procedimentos estilísticos recorrentes dentro do filme, como a tendência de Leone para os jogos de percepção imagética, com a entrada de personagens dentro do espaço fílmico sem serem percebidos por outros personagens que já se encontram dentro dele. Também destaca a verossimilhança dos acessórios utilizados por Leone, evocando o realismo grotesco dos cenários e figurinos.

3. Esquemas são conjuntos de normas de estilo disponíveis aos artistas de determinada época para resolver problemas de representação (GOMBRICH, 2007). Essas técnicas se firmam aos poucos, no repertório dos artistas, quando se mostram bem-sucedidas. Elas podem ser replicadas, revisadas, sintetizadas ou rejeitadas pelos artistas. Os esquemas funcionam mais ou menos como sistemas de códigos (ou seja, regras narrativas e estilísticas) que produzem significados a partir da manipulação de significantes. Esquemas são flexíveis o suficiente para que cada artista, dentro dos contextos de produção em que opera, os modifique ou adapte em variados graus de ênfase.

No entanto, sua observação mais interessante diz respeito ao perfil amoral do trio de protagonistas. Embora num primeiro momento critique Leone por desrespeitar a "função clássica do maniqueísmo do *western*" (mais uma vez, o processo de revisão crítica do esquema dominante de representação, procedimento natural para Leone, era compreendido como algo negativo), Pierre aprofunda sua análise, chegando à conclusão de que a brincadeira irônica com os rótulos de "bom", "mau" e "feio" (presentes no título original) consiste no maior charme do filme:

> É original, aqui, a complexidade da perturbação trazida ao esquema maniqueísta do western. De Lee Van Cleef (o bandido violento que mata crianças) a Clint Eastwood (o homem bom de moralidade duvidosa), passando por Eli Wallach (o vagabundo simpático), existe uma degradação no uso desse recurso. Mas a astúcia do filme, sua mais bela intenção, consiste em uma operação de dissimetria da ironia aplicada às etiquetas dos personagens. (...) Nem o bom, nem o mau trazem provas de uma maldade absoluta. Um fecha os olhos dos moribundos com gentileza; o outro rouba os relógios deles com cinismo. Finalmente, se é o mau o único eliminado dos três, não é esse fato que evoca a euforia do puro espetáculo. É preciso que os dois sobreviventes se emancipem da ficção westerniana e se tornem dois indivíduos quaisquer num tempo de guerra, e que a carga de ouro de que tomam posse os afaste da aventura. (PIERRE, 1968: 124)

Apesar de o texto de Sylvie Pierre ser o primeiro a analisar mais detidamente recursos de estilo, chamam a atenção os comentários ambíguos sobre o processo de revisão dos esquemas do *western*. Além disso, em nenhum lugar existe menção ao pertencimento do filme ao ciclo popular italiano, que no ano de 1968 passava pelo momento mais numeroso e criativo de sua trajetória, com 83 filmes produzidos em 12 meses (WEISSER, 1992). Para elogiar Leone, Pierre preferiu destacá-lo do ciclo.

Pois é exatamente o contrário disso que se pode ler na sexta crítica sobre Leone publicada na *Cahiers*. A pretexto de comentar *Era uma vez no Oeste*, Serge Daney escreveu o texto mais significativo de todos os que se pode ler a respeito de Leone na revista. A resenha foi publicada no número 216 (outubro

de 1969), constituindo o primeiro de dois textos que a revista imprimiu sobre o longa-metragem – Sylvie Pierre escreveria uma crítica mais longa, dois números depois, que essencialmente reelaborava argumentos parecidos, só que procurando destacar um pouco mais os aspectos de estilo.

A crítica de Daney é o texto que resolve melhor as ambiguidades sentidas nas resenhas da revista. Os críticos estavam sempre prontos a decretar o *spaghetti western* como intrinsecamente inferior ao *western* estadunidense, embora às vezes conseguissem enxergar elementos dignos de interesse no trabalho de Leone. A questão é que, até o texto de Daney, nenhum crítico havia explicado claramente o que seria esse algo interessante. Daney foi o primeiro a explicitá-lo: era o caráter de releitura crítica que Leone oferecia ao repertório de convenções do *western* tradicional, o esforço para elaborar uma variação criativa do esquema narrativo dominante do gênero, dominada pela irreverência, pela ironia e pelo humor negro. Só que Daney não comentou esse esforço a partir de uma análise estilística. Sua abordagem foi condizente com a fase maoísta/esquerdista que a *Cahiers* vivia na época.

Daney pouco se demorou na discussão sobre o filme em si ("marca o apogeu e talvez o colapso do ciclo", afirmou, em uma sentença que se revelaria quase premonitória, pelo menos a respeito de Leone), deixando-o de lado para se concentrar em defender a suposta agenda política do *spaghetti western*, articulando-a com o processo de releitura crítica do gênero, através de uma operação contínua de desconstrução do repertório de convenções:

> Eles [os filmes de Sergio Leone] constituem a primeira tentativa, embora pouco consequente, de cinema crítico, ou seja, não mais em confronto direto com a realidade (mesmo que às vezes o recurso à verdade histórica – que Leone conhece bem – tenha um valor estratégico), mas com um gênero, uma tradição cinematográfica, a única que conheceu uma difusão mundial: o *western*. Não é pouca coisa. (DANEY, 1969: 64)

O texto de Daney é paradigmático, antecipando o resgate posterior que se faria do cinema de Leone. Sem negar em nenhum instante o caráter popular

– inclusive no modo industrial de produção em série – dos *spaghetti westerns*, Daney critica os rumos que o *western* americano havia tomado na década de 1950, com uma tendência supostamente excessiva de psicologizar os personagens ("senso crítico, mas não cinema crítico", diz, avançando um argumento que já podia ser encontrado nos escritos de André Bazin sobre o *western*), e avaliza um cinema que lhe parecia crítico do próprio cinema. Para ele, uma poética cinematográfica que pusesse em xeque o moralismo exacerbado do gênero estadunidense só poderia ser elaborada fora de Hollywood.

E por que essa crítica haveria de florescer justo na Itália? Para Daney, a Itália era o lugar perfeito para o surgimento de um cinema popular crítico, um cinema que encapsulasse um caráter de resistência cultural e ideológica ao avanço cultural dos Estados Unidos. Afinal, o país europeu era um dos únicos no mundo a ter uma indústria de cinema popular, comparável aos EUA em números e estatísticas de bilheteria. As "origens vis e baixamente comerciais" (DANEY, 1969: 64) do ciclo italiano são, para ele, o aspecto mais positivo do *spaghetti western*.

A expressão entre aspas talvez seja o trecho mais significativo do texto de Daney. Ela denota claramente a linha de raciocínio que seria seguida por praticamente todos os críticos ao longo do processo de revalorização da obra de Leone nos anos 1970: a importância do *spaghetti western* não estava nos recursos de estilo, nem mesmo na fruição estética que os filmes proporcionavam. O ciclo popular italiano era importante na medida em que representava uma tentativa crítica de resistência cultural ao domínio estadunidense, desconstruindo-o de dentro para fora.

Ou seja, somente ao conservar o caráter de massa, de produto audiovisual oriundo de uma linha de montagem, o gênero italiano poderia realizar com propriedade o seu "eufórico trabalho de desconstrução", desmistificando todo um conjunto de convenções estabelecidas pela outra indústria do cinema:

> Admitamos que em alguns países onde o cinema constitui uma indústria robusta, o cinema B delimita uma espécie de lumpencinema (cinema do lumpemproletariado), bom de qualquer modo para fazer a máquina girar, amado de forma esnobe e contraditória (em uma espécie de cinefilia "operária") não podendo aspirar à qualidade, nem mesmo à consciência clara dos elementos (temas, situações) que ele ilustra porque esta (a consciência) é reservada aos filmes de qualidade: digamos, mais para [Fred] Zinnemann que para [Alan] Dwan. (DANEY, 1969: 64)

Essa passagem reforça o argumento central do texto. Centrando a argumentação na primeira vertente da poética do cinema, Daney sugere que o *spaghetti western* não poderia aspirar à qualidade do *western* estadunidense, por ser uma cópia; ou seja, apesar de valorizar o ciclo, o coloca num patamar inferior ao ocupado por filmes de "qualidade". Em outras palavras, os filmes de Leone são bons na medida em que incitam à resistência cultural, mas, de um ponto de vista estético, não têm nada de novo a oferecer.

Apesar de tudo isso, ele elogia a narrativa do filme por eliminar o moralismo puritano do gênero (isto é, valoriza indiretamente o perfil do herói mais amoral). Sua leitura, obviamente, é compatível com a orientação ideológica de esquerda da *Cahiers* daqueles tempos. A revista tinha motivos políticos para reverenciar um cinema popular que propagava ideologias de esquerda, como era o caso do *spaghetti western*.

Mas, uma vez estabelecidos os contextos cultural e político em que se localiza a obra de Leone, Daney parte para analisar a utilização formal dos esquemas de representação revisados pelos diretores do *spaghetti western*. E afirma como característica mais importante deste procedimento o uso do pastiche como uma forma de explicitação da cinefilia, do conhecimento e da paixão por filmes. Tal uso não se dá apenas por uma questão de sensibilidade estética exagerada (embora esse argumento também esteja lá), mas também por uma estratégia crítica:

> [O pastiche] consiste ora em mostrar o que o *western* clássico ocultava, ora a exagerar o este mostrava. A força dos filmes de Leone está em extenuar a

> retórica habitual do *western*, em fazer do excesso de oferta o equivalente de uma negação. Em relação a isso, seria interessante mostrar como ao *western* convencional (...) Leone opõe uma sequência ininterrupta de tempos fortes que se anulam reciprocamente: ao máximo de intensidade corresponde um mínimo de sentido. (DANEY, 1969: 64)

Esse trecho é significativo. Daney enxerga-o como sintoma de procedimentos narrativos e estilísticos em direção a uma poética da intensificação. Ele está falando dos "floreios barrocos" a que outros críticos se referiram, atribuindo a eles um lado positivo (traziam consigo uma postura crítica) e outro negativo (provocavam desequilíbrio entre forma e conteúdo, com ênfase no primeiro item). Quando se refere a uma "sequência ininterrupta de tempos fortes", e obviamente sem usar o termo (que só seria criado décadas depois), Daney está se referindo à poética da continuidade intensificada (BORDWELL, 2006).[4] No final do texto, ele retoma o raciocínio desenvolvido no início; reconhece que quase não tratou do filme, mas se coloca na contramão da corrente principal de críticos que não enxergavam valor na obra de Leone, observando que sua prática intensificada em estilo e narrativa nada tinha de gratuita, e que era preciso dedicar mais atenção aos filmes dele (algo que o próprio Daney, sintomaticamente, não faz):

> Interessante notar como, neste cinema, se dá a escolha dos meios (chamada de gratuita por toda uma tropa de bem-pensantes), a construção da beleza (dos atores e paisagens), da justeza de tal ou qual estilo de narração (elipse ou tempos longos). (...) Quanto a Leone, de quem pouco se tratou aqui, é igualmente possível empreender a decifração de uma obra superabundante, com muitos elementos, em tiques retóricos. (DANEY, 1969: 64)

A análise das críticas subsequentes publicadas na *Cahiers* sobre filmes de Leone demonstra que o texto de Daney – não por acaso, um dos redatores mais influentes da revista na época – foi um marco fundamental na recepção crítica

4. Conjunto de procedimentos técnicos e estilísticos centrado na representação cada vez mais intensa da narrativa, a fim de proporcionar ao espectador uma experiência de imersão mais visceral na diegese (BORDWELL, 2006: 119).

aos filmes do cineasta italiano. Mesmo sem ter dito explicitamente, Daney havia sinalizado (à comunidade cinéfila e, evidentemente, aos outros críticos da revista) que havia talento e originalidade no trabalho de Leone, e que este deveria ser levado mais a sério.

Desse momento em diante, percebe-se o surgimento de um padrão favorável na recepção dos críticos da *Cahiers du Cinéma*. Esse contexto fica evidente já a partir do destaque editorial dado à crítica de Sylvie Pierre sobre o mesmo filme, publicada no número 218 (março de 1970). O texto ocupa três páginas da revista; pela primeira vez, um longa-metragem de Leone era analisado fora da seção "Notas críticas", que se ocupava exclusivamente de lançamentos. A política editorial da publicação já o considerava um diretor digno de receber atenção, para além dos registros circunstanciais em épocas de lançamento de filmes.

Nesse sentido, convém observar que a ampliação do destaque editorial oferecido a Leone ocorreu justamente no momento em que mudou o contexto de produção dos seus filmes, com sua associação aos grandes estúdios estadunidenses de maneira mais direta. Sabemos que, embora ainda filmado na Espanha, *Era uma vez no Oeste* teve orçamento generoso, fugindo drasticamente dos limites e precondições impostos pelo modo de produção de Cinecittà. Eis, então, um paradoxo: elogiado por Daney por exercer um cinema popular de resistência contracultural, Leone ganhava espaço na revista exatamente no momento em que recorria ao dinheiro estadunidense para filmar com mais ostentação.

A abordagem de Sylvie Pierre ao filme de Leone é bastante distinta do texto escrito por ela dois anos antes, a respeito de *Três homens em conflito*. A nova crítica não apenas cita diretamente o texto paradigmático de Daney, mas procura desenvolver e aprofundar aspectos do raciocínio dele. Ela se concentra na agenda política supostamente defendida pelo filme (ou seja, investe na

mesma leitura ideológica que Daney havia feito), abrindo também espaço para algumas observações a respeito das práticas estilísticas e narrativas de Leone. Antes de falar qualquer coisa sobre o filme, Pierre desenha uma longa argumentação a respeito das conexões culturais entre o *western* americano e sua contraparte italiana:

> O *western* não é nada além de um traço da ideologia sobre a história norte-americana, aquela inventando esta, pelo viés da mitologia, e de uma espécie de justificativa moral. Trata-se de justificar a história imperial dos Estados Unidos. (PIERRE, 1970: 53)

A partir daí, colocando-se na contramão de um dos argumentos mais citados pelos detratores do *spaghetti western*, Sylvie Pierre refuta a acusação de falta de autenticidade histórica dos filmes do ciclo, afirmando que essa acusação "não faz nenhum sentido", porque:

> (...) não foram importados [dos *westerns* estadunidenses], evidentemente, nem a ideologia, nem a história, mas o produto acabado desse conjunto: a retórica. Ou seja, uma rede complexa de personagens, temas, situações, acessórios, cenários, roupas, que consiste apenas de variações combinatórias desses elementos, regidas por um código cuja necessidade permanece ininteligível. Sem dúvida, não é possível fazer esse empréstimo de outra forma que não seja do exterior (...). Leone, e com ele todo o *western* italiano, tomam emprestada a retórica ao *western* americano, mas fazem isso ao desenraizar a comodidade de um sistema já completamente constituído de figuras que, não tendo mais que se justificar em sua relação com o real, podem funcionar livremente, isto é, de modo gratuito. O empréstimo não é pequeno; ele é feito através de nada menos do que uma concessão, uma espécie de salto para fora da história. (PIERRE, 1970: 54)

Quando se refere à retórica, ela faz questão de definir o conceito: trata-se do conjunto de recursos de estilo que compõem os esquemas do *western* americano. Nesse ponto, Pierre ignora o processo de revisão crítica de esquemas levado a cabo por Leone, sugerindo que os filmes não passam de "variações combinatórias" desses recursos.

Depois, num longo trecho que ocupa quase metade da crítica, ela se volta para o filme, observando a preocupação com a acuidade histórica e citando como

exemplo a reconstituição minuciosa da cidade em construção, das estações de trem e dos *saloons*. Ela circunscreve um traço estilístico (a preocupação com a descrição histórica exata) que se tornaria, à frente, recurso importante da poética da continuidade intensificada, e busca uma justificativa de ordem sociocultural para o estabelecimento desse recurso:

> Compreende-se muito claramente por que os *westerns* míticos de Cecil B. de Mille, Ford ou Mann não tinham que se preocupar em ser documentários, sendo eles mesmos documentos – documentos ideológicos americanos, imagens de um povo se olhando no espelho. O *western* de Leone, embora fantasioso, tende paradoxalmente à exatidão. Porque ele não se inventa de uma ciência difusa; é preciso que ele nasça de certo saber, que só será arqueológico sendo monumental. (PIERRE, 1970: 54)

Então, Pierre segue o raciocínio, insistindo na importância da ostentação formal – o "barroquismo" – dentro da obra de Leone. Ela sugere que há no filme uma tendência flagrante à ostentação estilística, à sobreposição da forma ao conteúdo:

> A história, em Leone, é apenas um espaço totalmente distinto da ficção, diante do qual a ficção morre e se exibe como um rabo de pavão, cheio de esplendores e vaidades. (...) *Era uma vez no Oeste* é, antes de tudo, uma obra-prima de retórica. (PIERRE, 1970: 54)

Na argumentação, Sylvie Pierre cerca o filme sem mergulhar nele. O cerne da análise está na leitura ideológica do trabalho de Leone – uma leitura claramente devedora a Daney. Antes de encerrar o texto, Pierre ainda nota o uso abundante do alusionismo dentro da trama do filme, antecipando em muitos anos a definição que Noël Carroll (1998) faria do conceito – uma narrativa em camadas sobrepostas, em que o público amplo entende a trama e um grupo menor, formado por cinéfilos, recebe piscadelas para um gozo estético privilegiado:

> Tudo é permitido, desde que a cada instante o cinema funcione e se veja funcionar. O resultado é de um narcisismo cinematográfico evidente. Um cinema que só remete a ele mesmo e a suas próprias mitologias. (...) O jogo duplo que poderia parecer no início duvidoso, entre a eficácia e

> a contemplação, tem de um lado o cinismo do saber fazer e a política comercial que assegura o grande público; e do outro, o fato de que pisca o olho para os intelectuais, com todos os êxtases estéticos permitidos. (PIERRE, 1970, p. 55).

A leitura marxista de Pierre a leva a julgar como negativo o recurso do alusionismo (que até então, note-se, não havia sido citado por nenhum outro crítico da *Cahiers*); no momento em que Leone "pisca o olho para os intelectuais", seu cinema perde parte do caráter de resistência que forma, para os redatores da *Cahiers*, a peça central de seus filmes. Na conclusão do texto, no entanto, Pierre relativiza essa leitura, instituindo uma ambiguidade característica dos textos da *Cahiers* daquele período:

> Sobre esse jogo duplo, não podemos insistir demais que ele seja apenas retórico, reinscrevendo o filme na nossa história – a saber, a história de uma consciência pequeno-burguesa, infeliz, separada do real, e que se refugia na arte. Não totalmente refugiada, no entanto, porque tendo sido denunciado esse refúgio na vaidade, Leone não se instala nele. (PIERRE, 1970: 55)

O próximo filme de Leone, *Quando explode a vingança*, ganhou resenha na *Cahiers* no número 238 (maio de 1972). Foi um texto curto, retornando ao padrão de ficha técnica e comentário rápido, dentro da seção "Notas críticas". Mais uma vez citando o texto de 1969 de Daney, Pierre Baudry inicia a crítica colocando uma questão pertinente e importante:

> Poderíamos até recentemente questionar o lugar dos filmes de Leone no *spaghetti western*. Parece-me que, longe de ser sua vanguarda, esses filmes tentam mais e mais guardar uma distância em relação a essa série. Depois de ter sido um emblema e um modelo para ela (*Por um punhado de dólares*, *Por uns dólares a mais* etc.), para retomar a ideia de Daney (Cahiers nº 216), os westerns de Leone são agora críticos, e não somente em relação ao cinema americano, mas também em relação ao lumpencinema italiano. (BAUDRY, 1972: 93)

Embora essa observação nos pareça fundamental, Baudry não se alonga nela (talvez por falta de espaço). Ele procura justificá-la apontando uma alteração que os filmes de Leone realizam na estrutura narrativa do gênero *western*:

> Longe de retomar a linearidade dos encadeamentos ficcionais do cinema de aventura e do *western* clássicos, os filmes de Leone, sobretudo depois de *Três homens em conflito*, se organizam como uma série de esquetes, uma sucessão de momentos fortes. (BAUDRY, 1972: 94)

A partir daí, Baudry envereda por uma leitura psicanalítica do filme, observando que "nada chama mais a atenção do que o desejo dos personagens". Ele destaca a construção narrativa em larga escala, detectando uma suposta alteração na forma como Leone usava *flashbacks* e sugerindo que esse recurso, desta vez, não seguia uma trilha que ia "do abstrato ao concreto" (o crítico refere-se, aqui, a uma técnica recorrente em Leone, que consistia em fragmentar o *flashback* e reapresentá-lo, aos poucos, em vários momentos do filme, a cada exibição mostrando um pouco mais da cena completa, de modo que só na última exibição conseguimos vê-la inteira e atribuir a ela um significado estável). Em *Quando explode a vingança*, para Baudry, os *flashbacks* "não explicam nada"; pelo contrário, consistem no "mistério essencial" do filme, aquilo que move a trama, transformando-a num permanente jogo de conflitos individuais, com o desejo como chave:

> A organização da diferença dos desejos – entre Juan, o camponês ingênuo e ladrão lascivo, colocando constantemente o sexo em primeiro lugar, e Sean, o anjo da destruição – não estabelece relações de completude, mas sim de oposição. E é dessa oposição que surge aquilo que é colocado em jogo na revolução, que é dada num sentido ausente. (BAUDRY, 1972: 95)

Chama a atenção, no texto de Baudry, a mudança da abordagem teórica. A orientação marxista ainda está lá, mas percebe-se uma nova tendência à leitura psicanalítica, certamente influência da popularidade de Jacques Lacan e Christian Metz na teoria francesa de cinema dos anos 1970. Essa guinada em direção à psicanálise torna-se explícita na próxima crítica de um filme de Leone a aparecer na *Cahiers du Cinéma*: o texto de Michel Chion publicado no número 359 (maio de 1984, mesmo mês do lançamento do filme na França) sobre *Era uma vez na América*.

A diferença de abordagens fica mais flagrante devido ao período de 12 anos que se passou entre as duas críticas (nesse período, Leone não lançou nenhum longa-metragem). O processo de revalorização dos filmes, contudo, continuou acontecendo. Isto fica evidente quando se observa o destaque editorial dado a *Era uma vez na América*. A *Cahiers du Cinéma* dedicou capa, editorial, entrevista e crítica ao filme, incluindo ainda um artigo escrito pelo próprio diretor. Tudo isso compôs um dossiê de 16 páginas. Era a consagração de Leone como diretor respeitado. Em duas décadas, ele havia ido de uma nota de rodapé à capa da maior revista de cinema do mundo.

Seriam os últimos textos publicados sobre Leone enquanto ele ainda vivia. Por ocasião da morte de Leone, em 1989, a *Cahiers du Cinéma* o homenageou publicando outro artigo escrito por ele (sobre as filmagens de *Era uma vez na América*), no número 422. De lá até o final de 2010, mais quatro textos apareceram nas páginas da revista, três deles registrando lançamentos em DVD de filmes de Leone e outro – um longo artigo de cinco páginas publicado no número 462, em dezembro de 1992 – traçando conexões entre *Era uma vez no Oeste*, a obra completa dos irmãos Joel e Ethan Coen e o então recém-lançado *Os imperdoáveis* (*The Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992). Todos esses textos publicados após a morte de Leone foram elogiosos.

Michel Chion inicia a crítica a *Era uma vez na América* – que estabelece como "soberbo, ambicioso, largo, lírico, com um toque indelével do barato, do miserável, presente mesmo nos filmes mais caros de Leone, como que por solidariedade com seu país" e define como "um filme sobre o cinema" – pincelando dados biográficos e lembrando que o pai e a mãe de Leone trabalhavam na indústria cinematográfica. Ele acrescenta: "Não retomaria esses dados de psicanálise rápida se não achasse que eles esclarecem o tema central de muitos filmes realizados por ele: a busca genealógica de si dentro do universal, do autêntico na cópia, e da diferença na repetição" (CHION, 1984: 11). Essa observação é significativa. Chion interpreta o conjunto da obra de Leone como produto de um esforço (consciente ou não) autoral.

É interessante, no texto, observar como Chion utiliza seu *background* como compositor de música concreta e teórico do som no audiovisual para traçar, em diversos momentos, paralelos entre o processo (praticado por Leone) de revisão dos esquemas dominantes do gênero fílmico e a ópera, que segundo Chion se utiliza do mesmo artifício, aproximando-se nesse sentido do jogo entre o familiar e o original que está no cerne da construção narrativa do cinema de gênero:

> [Leone] parte do pressuposto de que todas as histórias já foram contadas, e não se preocupa com isso mais do que um compositor de ópera. Os filmes trabalham (...) com o efeito do *já-visto*, que é um efeito típico da ópera. Uma abertura de ópera consiste, muitas vezes, em inserir temas que só ganharão sentido na atualização de certos acontecimentos, que ressoarão como já vividos por terem sido musicalmente antecipados. (CHION, 1984: 11)

Chion também retoma e atualiza a argumentação lançada no texto de Serge Daney, embora dessa vez sem citá-lo diretamente. Para ele, a ideia de um cinema popular de resistência cultural não é mais, na década de 1980, suficiente para explicar o sucesso – e, mais significativamente, a qualidade – dos filmes de Leone. Então, recorre novamente à ópera para dar o salto que lhe permite elogiar o filme:

> Do ponto de vista do ritmo, da produção e da encenação, os Estados Unidos não podem mais, atualmente, apresentar muitos filmes como esse. Não é mais suficiente, para Leone, o procedimento de criticar o cinema americano para poder existir como contestação. O cinema americano é alimentado por uma espécie de autocontestação, de uma reciclagem crítica ao infinito de seus modelos. Aqui, é a aparência que faz a diferença. É uma questão de forma, estilo e tom operístico. E em matéria de ópera, Sergio Leone está em casa. (CHION, 1984: 11)

Insistindo na leitura psicanalítica, Chion faz referência à construção não cronológica do enredo (procedimento importante de revisão estilística, e característica da continuidade intensificada), observando que esta é mais intrincada, sofisticada e complexa do que o jogo com os *flashbacks* apresentado em qualquer filme anterior de Leone. Desta feita, Chion avalia que essa estrutura

não usa os momentos do passado como chaves para a resolução de um trauma obsessivo, mas permanece vazia de significado, sem levar a lugar nenhum – ou seja, é pura retórica. Implicitamente, a ideia do efeito de ostentação, do "barroquismo", aparece mais uma vez. Mais importante, para Chion, é que *Era uma vez na América* não se traduz em bom cinema por causa da manipulação correta dos recursos estilísticos, mas porque essa manipulação, apesar de ostensiva, ainda permite brechas interpretativas que oferecem ao espectador a possibilidade de se infiltrar emocionalmente dentro da trama:

> O que apaixona no filme, além do domínio da técnica, são as contradições. Entre a reconstituição histórica e o caráter mítico da trama, entre a abundância de detalhes da infância e o apagamento das figuras paternas, entre o estilo de encenação operístico e a integração de elementos instáveis e imprevisíveis como o jogo cronológico, entre muitos formidáveis atores além do genial De Niro, o grande ponto positivo é que o filme permanece aberto, suscetível ao enriquecimento aditivo. (CHION, 1984: 13)

Conclusão: valor e gênero

Analisadas em progressão, as críticas publicadas pela *Cahiers do Cinéma* entre 1965 e 1984 funcionam como um microcosmo consistente da trajetória da crítica na recepção dos filmes de Leone. O desprezo com que eram encarados seus primeiros *westerns* deu lugar, no final dos anos 1960, especialmente após a publicação da crítica de Serge Daney sobre *Era uma vez no Oeste*, ao respeito crítico. Gradativamente, ao longo dos anos 1970 e 1980, esse respeito aumentou e se transformou no reconhecimento à contribuição estilística de Leone ao cinema.

É importante ligar essa valorização progressiva a um processo paralelo ocorrido no campo da teoria do cinema e que certamente influenciou, ainda que indiretamente, o respeito angariado por Leone. Durante muito tempo, até meados dos anos 1970, o cinema de gênero foi colocado num polo oposto – e inferior, do ponto de vista do valor cinematográfico – em relação ao conceito de

autoria. Essa oposição foi tratada através de diferentes gradações de ênfase, mas sua premissa essencial permaneceu estável durante décadas: filmes de gênero constituem uma categoria menos importante do que os chamados "filmes de autor", porque detêm objetivos comerciais mais imediatos.

A obra de Sergio Leone despertou reações negativas da crítica por pertencer a um gênero cinematográfico considerado menor, mas não apenas por isso. É preciso lembrar que Leone emergiu de um ciclo de cinema popular, encarado na época como subproduto desprezível desse mesmo gênero – um subproduto sem preocupações de ordem moral ou estética, que visava apenas o lucro. Se os *westerns* estadunidenses eram colocados numa categoria inferior em relação ao cinema dito "de arte", os filmes do ciclo italiano não passavam, para os críticos, de imitações de segunda classe dessa categoria já inferior – ou seja, eram o subproduto de um subproduto.

Essa maneira extremamente negativa de ler o *spaghetti western*, que pode ser encontrada no discurso de muitos críticos dos anos 1960 e 1970, era agravada por dois fatores. Primeiro, o *western* lidava com a identidade cultural do povo estadunidense; os filmes eram a tentativa mais flagrante de construir uma mitologia própria para uma nação formada essencialmente por imigrantes, e que se ressentia da falta de uma história oral. Em segundo lugar, o *spaghetti western* era mais um dos diversos ciclos italianos de cinema popular, feito para consumo de massa. O interesse explícito dos produtores no faturamento comercial desses filmes investia frontalmente contra o conceito de arte desinteressada, que Immanuel Kant (2002) cunhou em 1790 e que constitui o alicerce fundamental da noção romântica de autoria, enraizada na cultura ocidental desde então.

Nesse ponto, convém relembrar rapidamente os fatos históricos. Na *Crítica da faculdade do juízo*, Kant propôs que as Belas Artes deveriam ser necessariamente desinteressadas, tanto do ponto de vista da produção quando da recepção. Para ser bela, a obra de arte teria que ser realizada com objetivos puramente estéticos,

e consumida do mesmo modo. A enorme influência de Kant na filosofia do século XIX, e na igualmente influente (no século XX) teoria crítica desenvolvida pelos pesquisadores da Escola de Frankfurt (sobretudo por Theodor Adorno), garantiu que essa noção romântica de arte se entranhasse profundamente em toda a cultura ocidental. Em maior ou menor grau, esta noção está implícita em praticamente todos nós, e incide diretamente na forma como moldamos nosso gosto e nosso juízo de valor acerca do consumo estético.

Assim, não é difícil compreender os motivos pelos quais os críticos dos anos 1960 e 1970 minimizaram a importância do *spaghetti western*. Os filmes de Leone (e dos demais diretores do ciclo) eram recebidos com reservas mesmo antes de serem vistos, pelo simples fato de serem realizados dentro de um sistema de produção fortemente interessado no lucro. Os diretores do cinema "de arte" recebiam mais atenção e respeito porque faziam filmes cuja preocupação com as finanças era menor.

Além disso, uma teoria dos gêneros fílmicos só começou a ser efetivamente formulada, sobretudo nos Estados Unidos e na Inglaterra, entre o final dos anos 1960 e o começo dos anos 1970 (NEALE, 2000: 8). Ao longo dos anos 1970, o gênero foi tratado como um sistema, que podia ser identificado "por suas regras, componentes e funções (por sua estrutura profunda estática), ou ao contrário, pelos componentes individuais incorporados à espécie (por sua estrutura superficial dinâmica)" (SCHATZ, 1981: 18). Aos poucos, a ideia do gênero como sistema tornou-se insuficiente.

Steve Neale observou que o gênero não é exatamente um sistema, mas "um conjunto de processos de orientações, expectativas e convenções que circulam entre a indústria, o texto e o sujeito" (NEALE, 1980: 19). Essa compreensão do termo implica que gêneros não são entidades historicamente estáveis. Todo gênero incorpora novos componentes e sofre alterações com o tempo, em todos os níveis de significação. O gênero muda à medida que mudam também os três atores entre os quais circulam os seus processos de significação.

Dessa forma, a teoria do gênero fílmico ficou marcada, após os anos 1970, pelo conceito de intertextualidade, cujo princípio fundamental é uma espécie de negação *a priori* da noção de autoria individual (pelo menos no sentido de Kant), pois defende que "todo e qualquer texto mantém relação com outros textos e, portanto, com um intertexto" (STAM, 2003: 225). A noção de criação intertextual pressupõe a impossibilidade da criação artística a partir do grau zero – e não apenas no cinema, mas em qualquer processo de representação ou narração. Assim, mesmo sem ter consciência, qualquer cineasta estaria construindo seus filmes a partir de certos esquemas – textos, sistemas, códigos e processos de significação – que já existiam antes dele:

> Em oposição à perspectiva da Escola de Frankfurt, do gênero meramente como um sintoma de produção em série massificada, os teóricos começaram a perceber o gênero como a cristalização de um encontro negociado entre cineastas e audiência, uma forma de conciliação entre a estabilidade de uma indústria e o entusiasmo de uma arte popular. (STAM, 2003: 148).

Desta forma, a inscrição de um cineasta no rol dos autores passou a depender, ao longo dos anos 1970, da maneira como esse cineasta era capaz de trabalhar temas, códigos estilísticos e narrativos de maneira mais ou menos original, introduzindo novos elementos dentro do repertório de convenções daquele gênero específico, desde que o repertório de códigos desse mesmo gênero continuasse funcionando.

Esse raciocínio explicita o diálogo entre gênero e autoria injetado pela noção de intertextualidade, que por sua vez está conectada ao problema do estilo. A exigência que dará a qualquer cineasta o estatuto de autor é o equilíbrio entre o novo e o familiar. Ou seja, mesmo operando dentro de um gênero, o cineasta será tão mais autor quanto mais conseguir inserir elementos originais na poética do cinema, através do estilo:

> Há (...) inovação e originalidade nos filmes de gênero, e os melhores exemplos podem atingir um equilíbrio muito complexo e delicado entre o familiar e o original, a repetição e a inovação, a previsibilidade e a imprevisibilidade.

> Os produtores de filmes populares sabem que cada filme de gênero tem de apresentar duas coisas aparentemente conflitantes: confirmar as expectativas existentes do gênero e alterá-las um pouco. É a variação da expectativa, a inovação em como um roteiro familiar é representado, que oferece ao público o prazer do reconhecimento do familiar, bem como a emoção do novo. (TURNER, 1997: 89)

Não parece ser coincidência que justamente a partir dos anos 1970, à medida que a teoria do cinema aceitava a ideia de autoria dentro do gênero, o trabalho de Sergio Leone tenha sido submetido a um processo de revalorização positiva pela crítica cinematográfica. Se é mesmo verdade que o cinema de gênero alcançou mais prestígio e popularidade ao longo dos anos 1970, como registra David Bordwell (2006: 52), é possível afirmar, amparando-se nos textos da *Cahiers du Cinéma*, que Sergio Leone foi um dos cineastas mais beneficiados por esse fenômeno.

Referências bibliográficas

BAUDRY, Pierre. Il était une fois ...la révolution. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 238, p. 93-95, maio 1972.

BONTEMPS, Jacques. Lettre d'Italie. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 176, p. 11-12, mar. 1966a.

_____. Per um Pugno di Dollari. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 177, p. 81, abr. 1966b.

BORDWELL, David. *The Way Hollywood Tells It*: Story and Style in Modern Movies. Los Angeles: University of California Press, 2006.

BRION, Patrick. Per Qualche Dollari in Più. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 184, p. 73, nov. 1966.

CHION, Michel. Il y a un Lieu, l'Amérique. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 359, p. 10-13, maio 1984.

COX, Alex. *10.000 Ways to Die*. Londres: Kamera Books, 2009.

CRIST, Judith. *Judith Crist's TV Guide for the Movies*. Nova York: Popular Library, 1974.

CROWTHER, Bosley. A Fistful of Dollars. *New York Times*, Nova York, n. 33, 2 fev. 1967. Disponível em: <http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9B03E1DD1439E53BBC4A53DFB466838C679EDE>. Acesso em: 15 de julho de 2010.

DANEY, Serge. Once Upon a Time in the West. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 216, p. 64, out. 1969.

FRAYLING, Christopher. *Spaghetti Westerns*: Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone. Londres: I.B. Tauris, 1998.

GOMBRICH, E.H. *Arte e ilusão*: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MARDORE, Michel. Films de Demain. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 166, p. 121, maio 1965.

NEALE, Steve. *Genre*. Londres: British Film Institute, 1980.

_____. *Hollywood and Genre*. Londres: Routledge, 2000.

PIERRE, Sylvie. Coups de feu dans la Sierra Leone. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 200, p. 124, abr. 1968.

_____. Clio Veille. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 218, p. 53-55, mar. 1970.

SADOUL, Georges. *Dicionário de cineastas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1979.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres*: Formulas, Filmmaking and the Studio System. Nova York: Random House, 1981.

STAM, Robert. *Introdução às teorias do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

WEISSER, Thomas. *Spaghetti Westerns*: A Compreensive, Ilustrated Filmography. Jefferson, NC: McFarland & Company, 1992.

submetido em 24 nov. 2011 | aprovado em 12 jun. 2012

rebeca

Le Journal d'une Femme de Chambre: Mirbeau Renoir Buñuel

Francisco Villena[1]

1. Doctor en literatura latinoamericana por Ohio State University. Licenciado en filología hispánica por la universidad de Alicante. Se ha desempeñado en la enseñanza en UPenn, Princeton y, más recientemente, Iona College; en la planificación didáctica para el departamento de educación español; y en la edición. Su trabajo ha girado en torno a Fernando Vallejo y Lucía Etxebarria. La universidad Javeriana de Bogotá sacó su libro Las máscaras del muerto, sobre el antioqueño, y Planeta su edición conmemorativa de Amor, curiosidad, prozac y dudas. E-mai: fvillena@gmail.com

Resumén

Este estudio analiza la adaptación de la novela de Octave Mirbeau, *Le journal d'une femme de chambre*, a manos de Jean Renoir y Luis Buñuel. Se pueden apreciar semióticas de raigambre diversa, insertas en los ejes raigales de su propia obra artística. Al margen de los lenguajes diferentes que implican el cine y la literatura, se puede apreciar que el genio creador de los tres autores aporta una impronta particular que evidencia cambios en la narración: el ambiente creado en torno al discurso, el tono utilizado, la definición de los personajes y los tres finales distintos vienen determinados por tres fuerzas artísticas que produjeron tres producciones culturales originales y diferenciadas.

Palabras-clave

Mirbeau, Renoir, Buñuel, adaptación, narración, discurso, cine, literatura

Abstract

This study analyzes the adaptation of Octave Mirbeau's novel, *Le journal d'une femme de chambre*, at the hands of Jean Renoir and Luis Buñuel. Different semiotic roots can be found, embedded in the main axes of each artists' work. Besides the different languages involving film and literature, one can see that the creative genius of the three authors contributes a particular imprint that involves changes in the narration: the atmosphere created around the speech, the tone used, the characters' definition and three different endings are determined by three artistic forces which produced three distinct and original cultural productions.

Keywords

Mirbeau, Renoir, Buñuel, adaptation, narration, discourse, film, literature

Se ha escrito mucho sobre teoría fílmica y teoría literaria, las implicaciones entre ambas, y cómo todo ello afecta a las adaptaciones. Este bagaje teórico subyace en la base del presente estudio; sin embargo, en el caso de la novela de Octave Mirbeau y las adaptaciones de Jean Renoir y Luis Buñuel podemos hablar simplemente de tres creadores, tres poéticas, y tres circunstancias que, además de implicar semióticas de raigambre diversa, insertan la narración expuesta dentro de los ejes raigales de su propia obra artística.

Al margen de los lenguajes diferentes que implican el cine y la literatura, se puede apreciar que el genio creador de los tres autores aporta una impronta particular que evidenciará cambios en una narración que podría ser muy similar en primera instancia; la atmósfera creada en torno al discurso, el tono utilizado, la definición de los personajes, y los tres finales distintos vienen determinados por tres fuerzas artísticas.

De forma paralela al carácter artístico de los tres autores hay que situar el contexto de producción de las obras, ya que devendrá determinante en el resultado final de las mismas. La literatura y el cine son totalmente disímiles en este aspecto: el cine implica una gran inversión económica que los productores quieren no sólo amortizar sino rentabilizar al máximo; esta circunstancia puede determinar completamente la concepción de la obra cinematográfica – como será el caso de la adaptación de Renoir – o puede obligar a asumir ciertas premisas que tamizan la producción – como el mismo Buñuel ha reconocido sobre su película. El escritor de literatura opera, en este sentido, con mayor libertad. Además, en el caso de Mirbeau y *Le journal d'une femme de chambre*, esta falta de compromisos más allá de la propia obra resulta evidente, ya que, en un primer momento, Mirbeau no se propuso publicar la novela. Fue una continuación de su estudio sobre la realidad francesa, tras

Le jardin des suplices; en esta ocasión, indagó en las miserias de la burguesía rural francesa de la *Belle Époque*.

Las adaptaciones de Renoir y Buñuel entran en la categoría que Jorge Urrutia (1984) califica como "reelaboración o crítica del texto literario". Ni en el caso de Renoir ni en el de Buñuel se aprecian, simplemente, paralelismos, desviaciones, sometimientos o libertades creativas; ambos toman la obra de Mirbeau como punto de partida para reelaborar el texto, aportando o eliminando elementos, y cada director, desde su perspectiva y sus circunstancias concretas, llega a articular un nuevo discurso que propone una relectura crítica de la obra literaria.

Algunas consideraciones teóricas

El cine es un medio narrativo y, como la literatura, es un arte basado en el lenguaje. El lenguaje consiste en vocabulario, gramática y sintaxis. El vocabulario consiste en palabras, que representan cosas o abstracciones, mientras que la gramática o la sintaxis son medios por los que las palabras se ordenan. El vocabulario del film es simplemente una imagen fotografiada, real o digitalizada; la gramática y la sintaxis del film residen en los procesos de edición y montaje en los que las tomas se ordenan.

Paralelamente a esta explicación se ha de aportar un razonamiento que parece olvidarse en algunos estudios sobre adaptación cinematográfica. Muchos de los críticos que han escrito sobre adaptaciones cinematográficas – Charles Eidsvik, Phebe Davidson, James Naremore, Fred Marcus, Ado Kyrou, Antoni Verdaguer, Jaume Fuster, Deborah Cartmell, Imelda Whelehan, etc. – insisten en el hecho de que el cine y la literatura implican lenguajes, circunstancias, propiedades, contextos de producción distintos; estudian las interrelaciones que se pueden establecer sobre la base de las posibles influencias en el tipo de narración; sin embargo, no plantean la posibilidad de

sobrepasar los departamentos estancos de la organización académica que ha establecido límites claros entre la literatura y el cine.

Jorge Urrutia propone algo distinto en su aproximación a la materia. Comenta en *Imago Litterae* cómo los teóricos del *précinéma* veían que el escritor puede llegar a topar con las limitaciones de la lengua. Por otro lado, tendríamos las consideraciones de Eisenstein, el cual acude a la literatura para resolver problemas fílmicos, incidiendo en la idea de que los cineastas tuvieron en los escritores a precursores ilustres a quienes sólo les faltó una cámara para ser genios del cine. Etienne Fuzellier resume estas ideas de la siguiente manera:

> *Il s'agit de voir dans la littérature non pas un répertoire d'oeuvres à traduire en images, mais une expérience millénaire qu'a perfectionné sans cesse les moyens d'émouvir et d'interesser les hommes par des artifices, et spécialement de présenter à leur imagination des données fictives qui leur procurent un plaisir et un enrichissement particuliers.* (URRUTIA, 1984: 32)

El conocimiento del cine nos ha permitido distinguir ciertas construcciones que, de hecho, ya existían anteriormente. Incluso es posible que el uso de dichas construcciones sea más corriente y más exagerado en la literatura contemporánea, pero la invención es antigua. El cine las tomó de la literatura decimonónica y descubrió, el cine para la literatura y para sí mismo, posibilidades insospechadas (URRUTIA, 1984: 41). De ahí que se puedan llegar a plantearse las implicaciones mutuas del cine y la literatura en la repartición del campo semántico – en la transformación de la forma en contenido –, y si sus diferencias no se basan más en las posibilidades narrativas a las que el espectador está acostumbrado, que a las características "intrínsecas" de ambas formas artísticas.

Tres creadores, tres poéticas, tres circunstancias

Las adaptaciones de Renoir y Buñuel se amoldan a las circunstancias concretas que determinaron su contexto de producción. Ambas películas se sitúan en el

contexto del cine comercial; para Renoir, Hollywood determina la despolitización y el tono cómico-romántico de la obra; para Buñuel, las constricciones del cine comercial francés le obligarán a producir una de sus películas menos cáusticas. El aragonés comenta qué razones justifican esta circunstancia:

> Por un lado, el intento de hacer un cine industrial honrado, que interese al público, que no lo haga salir de la sala. Porque yo soy muy consciente de que se ha invertido dinero en la película, está el trabajo de mucha gente, y eso da una cierta responsabilidad. Por otra parte está el imperativo subconsciente, que trata de salir a la luz. Filmo para el público habitual y también para los amigos, para los que van a entender tal o cual referencia, más o menos oscura para los demás. Pero procuro que estos últimos elementos no entorpezcan el discurso de lo que estoy contando. (BUÑUEL apud PÉREZ TURRENT; DE LA COLINA, 1993: 135)

Sin embargo, en ambos casos, a pesar de las imposiciones que la industria ejerce sobre las producciones, se pueden apreciar elementos que circunscriben ambas películas en la evolución artística y personal de los directores, formando parte de una misma poética, que obligaría a estudiar qué elementos hay en las películas por las obligaciones del mercado y cuáles pertenecen al discurso personal de los creadores.

Una pregunta que surge de manera casi instantánea es por qué los dos directores determinaron hacer una adaptación de una novela decadentista, profundamente crítica con su contexto social, y con claras implicaciones ideológicas, en un entorno industrial que no parecía el más idóneo para aceptar ese tipo de cuestionamientos. Se da la circunstancia en ambos directores de que tenían en mente filmar este proyecto bastante tiempo atrás. Por lo tanto, se pueden apreciar circunstancias casi antagónicas para el desarrollo de este proyecto: un cine comercial y una obra cuestionadora de los pilares básicos de la sociedad burguesa.

Tras *Simón en el desierto*, Buñuel preparó, junto a Carrière, los guiones de *El monje* y *Là-bas*, basados en la novela gótica de Lewis y en la del

decadentista Huysmans, proyectos que finalmente no verían la luz. Sin embargo, el aspecto crítico de estas novelas aparecería posteriormente en *Le journal d'une femme de chambre* y *Belle de jour*. Buñuel vuelve a Francia para hacer un cine comercial donde podrán verse algunos de sus elementos subversivos. Las transgresiones de esta última fase de su producción, cuando ha visto alejarse del horizonte socio-político las posibilidades revolucionarias, se centran en los modelos narrativos, buscando formas alternativas de oposición y resistencia al cine clásico de Hollywood, tan al servicio de los valores establecidos (FUENTES, 2000: 164).

En un contexto similar habría que situar a Jean Renoir, quien se exilia a Estados Unidos desde enero de 1941 hasta noviembre de 1949, realizando seis películas en total, cinco en Hollywood y una en Nueva York. La dinámica del cine comercial determinará profundamente el tipo de películas que realizará en este período. Renoir en sus *Écrits* lamenta este hecho al hablar de su experiencia americana:

> *C'est en 1946 que j'ai mis en images un sujet qui me tenait à coeur depuis longtemps: Le Journal d'une femme de chambre, d'Octave Mirbeau. Je comprends maintenant que je n'ai pas tiré de ce sujet en or tout ce que j'aurais dû. En un mot, je n'ai pas osé: il était difficile de faire autrement à une époque où le cinéma américain, replié sur lui-même et dominé par la facilié, préférait à out autre genre l'épopée guerrière, tout le 'western'. J'espérais faire ressortir le côte baroque, atroce, froidement cruel de l'oeuvre: parti avec ces excellentes intentions, je me suis laissé aller à trop considérer l'opinion publique, et c'est toujours dangereux por la création. J'ai trouvé en Paulette Goddard et Burgess Meredith des interprètes qui ne demandaient qu'à 'aller jusqu'au bout', et tiens maintenant à leur render homage*. (BELFOND, 1974: 55-56)

Los tres creadores parten de una línea ideológica, que si bien no es idéntica, participa de elementos cuestionadores sobre la realidad política y social. Buñuel, como lo definió su propia esposa, es un antitodo que perteneció al movimiento surrealista no únicamente por sus implicaciones estéticas sino también por las políticas. En contexto de producción de *Le journal d'une femme de chambre*, Buñuel se ha distanciado ya de un comunismo dogmático

o un ideario partidista concreto; de todos modos, sigue siendo un eterno inconforme. De especial valor son sus consideraciones en "El cine, un instrumento de poesía", conferencia que fue publicada en 1958 por la revista *Universidad de México*. En la parte final señala:

> Hago mías las palabras de Emers, que define así la función de un novelista (léase para el caso la de un creador cinematográfico): "El novelista habrá cumplido honradamente cuando, a través de una pintura de las relaciones sociales auténticas, destruya las funciones convencionales sobre la naturaleza de dichas relaciones, quebrante el optimismo del mundo burgués y obligue a dudar al lector de la perennidad del orden existente, incluso aunque no nos señale directamente una conclusión, incluso aunque no tome partido ostensiblemente". (BUÑUEL apud LÓPEZ VILLEGAS, 2000: 69)

Mirbeau fue uno de los ideólogos más iconoclastas de las letras francesas de finales del siglo XIX y principios del XX. Mirbeau expone en sus textos los presupuestos básicos de un anarquismo muy *sui generis*, donde entran en conflicto nihilismo, humanismo y mesianismo. Escribe contra la familia, la escuela, la iglesia, el ejército, la justicia, el estado, la democracia, la burguesía, el capitalismo. En sus obras prácticamente todo se retrata desde una perspectiva negativa e incluso en sus apariciones en prensa se encuentra el mismo tono: "*J'ai beaucoup étudié la vie. Elle est infiniment absurde et infiniment douloureuse*" (Mirbeau 'Un Joueur', *Le Figaro* 27/I/1889).

Renoir, por su parte, sin adscribirse a ningún partido político o una clara línea ideológica, introduce críticas sociales en sus películas. Los cuestionamientos sobre la realidad son más frecuentes en sus películas francesas, aunque se pueden apreciar pequeños guiños en algunas de sus películas americanas, como *The Southerner* (1945) y *Salute to France* (1944). Respecto al contenido político de Renoir, Daniel Serceau comenta:

> *La politique de Renoir ce n'est pas cela; c'est une analyse qui ne se soumet pas au savoir institué, qui'il soit marxiste, ou communiste, ou autre. Sa lecture politique non censurée porte sur une transcription du fonctionnement social actuel; le fait divers sert de révélateur à l'analyse, transgressant les catégories du vasoir, comme ultérieurement le firent ces autres virtuels gauchistes.* (SERCEAU,1981: 10)

Además, coincide en el tiempo de filmación de *Le journal d'une femme de chambre* con un período de transición si no ideológico, sí al menos militante. "*Après Le Journal d'une Femme de Chambre et le nouvel échec de la gauche dans les années qui suivent la Libération, Renoir rompt définitivement avec les illusions du Front Populaire et le point de vue idéaliste, en tous cas populiste*" (SERCEAU, 1981: 237).

Adaptaciones / Creaciones

La novela de Octave Mirbeau y las películas de Jean Renoir y Luis Buñuel constituyen tres creaciones singulares de un universo que, en primera instancia, desarrolló Mirbeau. Desarrollando la categorización que propone Jorge Urrutia, siguiendo a Pio Baldelli, se puede apreciar que ni Renoir ni Buñuel proponen la variación de algunos episodios o personajes, sino que ambos directores en sus películas pretenden reelaborar el texto literario.

Las adaptaciones de Renoir y Buñuel muestran la interrelación de las teorizaciones, divergentes pero complementarias, del *précinéma* y de Eisenstein. En sus películas se muestra una estrecha imbricación de los discursos literario y fílmico; desde la conceptualización misma de sus películas en las que el diario es una pieza clave en torno al cual gira, por medio de Célestine, el contenido ontológico propio de la película. De ahí el mismo título y la constante referencialidad a la escritura.

Además, la narración misma en las dos películas se vertebra en torno a géneros discursivos que, tradicionalmente, se asocian a la literatura, como la novela romántica o gótica; de este modo, consiguen una mayor imbricación respecto al texto de Mirbeau, aportando rasgos considerados literarios a un lenguaje de imagen y sonido, y se proyectan hacia un discurso totalizador, en sentido semiótico (forma/contenido), de mayor complejidad y sentido artístico.

El punto axial de las tres obras y su objetivo extranarrativo difiere sustancialmente. La violación de Claire es el momento principal de la novela de Mirbeau y un punto importantísimo en la narración que propone Buñuel. A partir de esta acción, Mirbeau, con una ambientación decadentista carente de valores en cualquier estrato social, tratará de mostrar la espiral amoral de la sociedad que retrata en la que entra Célestine, la cual acaba obsesivamente enamorada de Joseph, y al final de la novela escribe:

> *Je me ferai faire un joli costume d'Alsacienne... avec du velours et de la soie... Au fond, je suis sans force contre la volonté de Joseph. Malgré ce petit accès de révolte, Joseph me tient, me possèds comme un démon. Et je suis heureuse d'être à lui... Je sens que je ferai tout ce qui'il voudra que je fasse, et que j'irai toujours où il me dira d'aller... jusqu'au crime...* (MIRBEAU, 1900: 519)

Para Buñuel, la acción de la violación de Claire posee una fuerza narrativa inmensa que, además, se convierte en una imagen plenamente "buñueliana", con un *traveling* y un primer plano de sus piernas ensangrentadas con un caracol deslizándose. Célestine, entonces, se aproximará a Joseph con el único objetivo de cerciorarse de que fue él quien violó y asesinó a la niña. Para ello utiliza los recursos que tiene a su disposición: conquista la atención y los deseos de Joseph y, tras obtener su confesión, no duda en denunciarlo inventando pruebas. Finalmente, Célestine, según el guión de Carrière y Buñuel, acaba con Mauger para mostrar su interés de ascensión social y desarraigo afectivo.

Renoir en su película ni siquiera menciona este episodio. El aspecto principal de su película radica en la comicidad con la que se narran las conquistas de Célestine; paralelamente, se muestra cómo éstas la pueden ayudar para conseguir solvencia económica. Bajo este nuevo prisma, Renoir introduce la lucha de cuatro personajes por conquistar las atenciones de Célestine: Joseph, Mauger, Monsieur Monteil, y su hijo Georges. Los episodios giran en torno a los intereses de estos personajes por Célestine. La carga política o de crítica social que aparece en la novela de Mirbeau o la película de Buñuel desaparece

en la adaptación de Renoir, más interesado en narrar una historia que pudiera satisfacer las expectativas del espectador típico de Hollywood.

Mediante un tono en el gozne entre la comedia y el romanticismo, Renoir muestra la conquista final de Georges Monteil, personaje de poca relevancia en la novela y que no aparece en la película de Buñuel, tras una lucha de corte heroico con Joseph. Es el típico "*happy ending*" que busca satisfacer al público. La oposición binaria de las películas románticas aparece claramente en su propuesta. Georges, el personaje bueno, sentimental, heroico por su nobleza, vence a Joseph, el personaje malo que no duda en matar a Mauger, ya que era su adversario en la conquista de Célestine.

La espacialidad físico-temporal difiere aportando nuevos datos para el análisis. Mirbeau sitúa la acción en la *Belle Époque* para criticar ciertos estratos sociales y muestra el desencanto de una época aparentemente hermosa, pero inserta en escándalos como el *affaire* Dreyfus. Además, muestra el paso de Célestine por distintas casas de la Francia rural donde se encuentran los mismos vicios y valores. Buñuel y Renoir prefieren centrar el desarrollo de la trama en una sola casa. Buñuel sitúa la película en los años de su juventud, 1920-1930, momento de la efervescencia de los fascismos en Europa. Una época que conocía mejor que la *Belle Époque* y que, probablemente, le daba más juego para desarrollar un discurso crítico, al tener más conocimiento de ese período, aunque Buñuel señale que la única razón por la que cambió de momento histórico fue para no tener el engorro de reconstruir ese ambiente. Renoir, con la dinámica establecida por los estudios de Hollywood, nos muestra una Francia rural atemporal, que podría situarse con la misma facilidad a finales del siglo XIX que a principios o, incluso, mediados del siglo XX. Para Mirbeau y Buñuel el contexto físico y temporal será importante para desarrollar sus discursos críticos, pero, en el caso de Renoir, esta circunstancia será marginada en beneficio de desarrollar un argumento donde el contexto histórico o espacial es anecdótico y, en algunos instantes, meramente pintoresco.

Los personajes en las distintas creaciones en torno a *Le journal d'une femme de chambre* han sido diseñados de formas distintas para satisfacer su función en la trama general de las obras a las que pertenecen. El personaje central en todas ellas es Célestine, aunque no siempre se presenta como epicentro de la acción que se desarrolla. Por ejemplo, en la adaptación de Buñuel, Célestine no cobra autonomía e importancia en el relato hasta el asesinato de Claire. A partir de ese momento se muestra como una mujer dura y muy lista para conseguir sus objetivos, que pasan por delatar a Joseph y ascender socialmente, al final a través de Mauger. Célestine, según Buñuel, entra en la dinámica que anteriormente había criticado al comportarse igual de despótica e intolerante que Madame Monteil.

Renoir nos la muestra como un personaje cómico en la búsqueda de conseguir una casa para ella, según comenta al principio de la película, y la estratagema pasará por acentuar una sentencia que realiza en los primeros momentos de la narración: "*no more love for Célestine*".

Mirbeau profundiza mucho más que los dos anteriores autores en la psicología de Célestine. Muestra cómo se ensucia moralmente y entra en la dinámica de la sociedad que critica, acabando maniatada metafóricamente a los deseos de Joseph. Además, Mirbeau ofrece un retrato de Célestine donde la religión tiene una gran importancia. Acude periódicamente a la iglesia para entrar en la vida social de la Francia rural. Es una herramienta narrativa para criticar a la Iglesia. Célestine comenta su iniciación sexual mediante una "violación consentida" que tuvo lugar en su más tierna adolescencia. Todo el constructo psicológico en torno a Célestine ayudaría al lector a entender mejor su forma de actuar y cómo es posible el desenlace, donde, desatada de cualquier razonamiento, no duda en marchar con un criminal a seguir viviendo su vida.

El retrato más aguzado que se ofrece de Joseph es el de Buñuel; además la interpretación de Georges Géret ayuda a acentuar la importancia de este

personaje. El Joseph de Buñuel es un sirviente semi-ideólogo ultraderechista que mata a una niña sin el menor arrepentimiento. El argumento, sobre todo a partir de la violación y asesinato de Claire, se teje en torno a la relación entre Joseph y Célestine; de ahí la importancia de desarrollar este personaje. Mirbeau muestra un Joseph con grandes silencios y, prácticamente, quien presenta este personaje al lector es Célestine mediante su diario. De ahí que el final de la novela devenga casi una sorpresa para el lector a pesar de saber la obsesión de Célestine. Para Renoir, Joseph es simplemente un tipo más que un personaje. Es el "malo" que se enfrenta a Georges Monteil por los favores de Célestine.

Monsieur Monteil y Mauger aparecen como personajes secundarios en la trama de las tres propuestas narrativas. Ambos son personajes que se les podría ver cómicos para descargar parte de la densidad de la narración de Mirbeau y Buñuel; mientras que para Renoir son personajes accesorios, participantes en algunos de los *gags* más graciosos de la película, pero que no ayudan al desarrollo de la trama. En la obra de Buñuel sólo adquiere verdadera importancia al final de la película ya que será con quien Célestine finalmente se case, convirtiéndolo en su sirviente, anulado como personaje en la trama y en la ficticia vida de Célestine.

Monsieur Rabour es uno de los personajes que se tratan de forma más diferente basándose en los intereses de casa autor. Resulta un personaje entrañable en la película de Buñuel, debido a que es el único personaje que muestra grandes atenciones a Célestine tras su llegada a la casa donde va a servir. Su fetichismo resulta cómico. Su muerte, además, coincide con un momento importante en la película: Célestine se marcha a la estación para partir y es el mismo día en que Joseph mata a Claire. Mirbeau retrata el fetichismo como perversión; no le da tanta importancia a este episodio – que sucede en una casa distinta –, y no le dedica más de cinco páginas en toda la novela. Renoir, interesado en satisfacer a la audiencia hollywoodiense, ni siquiera trata este episodio.

Claire es un personaje secundario en las obras de Buñuel y Mirbeau, pero de vital importancia en el desarrollo de la trama de sus propuestas, como ya se comentó anteriormente. Renoir no introduce este personaje, que podría desviar la atención del propósito principal de la película: la comicidad de las conquistas de Célestine.

La servidumbre se retrata de forma distinta en las tres propuestas. Buñuel y Mirbeau profundizan en mostrar cómo funcionan las relaciones de éstos con los señores a fin de establecer una crítica social; aunque tampoco idealizan a los personajes de la servidumbre. La caracterización de Renoir de estos personajes mueve únicamente a la risa; de ahí la importancia que le da a Louise, que llega a la estación junto a Célestine, siendo un personaje muy cómico a lo largo de toda la película.

La configuración de los personajes está delimitada por la relevancia y la función que éstos deben desempeñar en la trama de las creaciones artísticas. Su aparición y eliminación están supeditados al fin que se ha determinado para ellos, sean críticas sociales, comicidad, romanticismo, etc.

Inserción de *Le journal d'une femme de chambre* en sus obras creativas

En el caso de Octave Mirbeau, *Le journal d'une femme de chambre* llega a su producción tras *Le jardin des suplices*, quizás su obra más reconocida por razones literarias. Profundiza en sus críticas sociales y no pretende entretener al lector, sino más bien despertar una conciencia crítica.

Renoir, a pesar de todas las concesiones que tuvo que realizar por el contexto de producción del que parte, consigue añadir algunos elementos al argumento y forma de disposición que inserta esta película en su obra creativa. Hacia el final del film Célestine se encuentra con Georges

celebrando el 14 de julio, tras una toma excesivamente larga para el ritmo de Hollywood donde se lee "*Vive la Republique*". Georges se enfrenta a sus padres y el destino burgués que le tenían planeado. Mientras en otra toma se ve a Madame Monteil cerrando las ventanas ante la algarabía formada por la celebración. Así pues, de forma más o menos sutil, Renoir muestra un claro posicionamiento ideológico en un período de posguerra. Esta opinión sobre la inserción de esta película en su producción a pesar del contexto del que parte la comparten algunos críticos como Daniel Serceau:

> Quant à Hollywood, si souvent accuse de l'avoir corrompu, nous avons rappelé dans ce livre combien la séquence finale du *Journal d'une Femme de Chambre* s'inscrit dans la stricte continuité filmique du *Crime de Monsieur Lange* et des *Bas-fonds*, portant le processus de collectivisation du meurtre, expression de la révolte de classe spontanée, à son point le plus radical. (SERCEAU, 1981: 235)

Buñuel también sitúa esta película dentro de su trayectoria fílmica. Es una obra que muestra una apropiación bajo su sello. Bajo la apariencia de historia lineal, coherente, y lógica que demandaba el cine comercial se pueden encontrar una serie de críticas que van de lo social a lo político. Se critican los ejes del capitalismo, la burguesía y la nación. Hay críticas al trabajo y al capital, la familia y la iglesia, el país y el ejército. El trabajo es alienante – para quien trabaja – y es una muestra clara de un orden social muy rígido. La familia burguesa se ataca principalmente por su decadencia moral. Lo que le importa a la señora Monteil no es que su marido se acueste con las criadas, sino que este hecho le provoca pérdidas económicas. La iglesia resulta malparada también. Tenemos un sacristán que es ideólogo de un grupo ultraderechista y que firma panfletos reaccionarios y demagógicos. Al igual como, en otra escena, en la que el cura confesor aparece con sus faldas dando patadas a la puerta del señor Rabour con una violencia poco propia, supuestamente, de un clérigo. El binomio país-ejército se critica a través de la figura de Mauger, el comandante retirado vecino de los Monteil. Un personaje provocador y carente de cualquier tipo de ética,

que disfruta arrojando piedras y trastos a la finca de su vecino, sin importar el daño que pueda causar. Joseph, igualmente, es una figura crítica en este sentido, ya que, cometiendo crímenes horrendos, es capaz de postularse como patriota y defender activamente su concepto de nación: antisemita, antiextranjera y ultraderechista – conceptos que Buñuel trata de criticar.

Mirbeau, Renoir, Buñuel matizan la trama según su propia poética creadora y su contexto concreto, realizando, en el caso de Renoir y Buñuel, no sólo una adaptación sino una reescritura de la misma historia. Las propuestas narrativas son distintas, pero no por ello ni mejores ni peores. Tampoco la cuestión de la fidelidad a la novela tamiza la calidad de las adaptaciones. El lector o espectador se haya ante tres creaciones de calidad, aunque de naturaleza diversa. Mirbeau, Renoir, y Buñuel muestran tres prismas por los que mirar a lo que podría considerarse *a priori*, básicamente, la misma historia. Los tres creadores logran aportar una impronta particular que evidencia cambios en la narración, la atmósfera creada en torno al discurso, el tono utilizado, la definición de los personajes, y los tres finales distintos tan determinados por las fuerzas artísticas que hay detrás de cada una de las creaciones.

Referências bibliográficas

BELFOND, Pierre. *Jean Renoir*: écrits 1926-1971. París: Les Bâtiseurs du XX Siècle, 1974.

FUENTES, Víctor. *Los mundos de Buñuel*. Madrid: Akal, 2000.

LÓPEZ VILLEGAS, Manuel. *Escritos de Luis Buñuel*. Madrid: Páginas de Espuma, 2000.

MIRBEAU, Octave. *Le journal d'une femme de chambre*. París: Bibliothèque Charpentier, 1900.

PÉREZ TURRENT, Tomás; DE LA COLINA, José. *Buñuel por Buñuel*. Madrid: Plot Ediciones, 1993.

SERCEAU, Daniel. *Jean Renoir, l'Insurgé*. París: Le Sycomore, 1981.

URRUTIA, Jorge. *Imago Litterae*: Cine Literatura. Sevilla: Alfar, 1984.

Bibliografía consultada

BLUESTONE, George. *Novels into Films*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1957.

BUÑUEL, Luis. *Le journal d'une femme de chambre*. Francia, Italia: Spéva Filmns, Ciné Alliances Filmsonor, Film Produzione, 1963.

CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda. *Adaptations*: from text to screen, screen to text. Londres: Routledge, 1999.

DAVIDSON, Phebe. *Films and Literature*: Points of Intersection. Lewinston: Edwin Mellen Press, 1997.

EVANS, Peter. *The Films of Luis Buñuel*. Oxford: Clarendon Press, 1995.

KYROU, Ado. *Luis Buñuel*: An Introduction. Nueva York: Simon and Schuster, 1963.

MARCUS, Fred. *Film and Literature*: Contrasts in Media. Londres: Chandler, 1971.

MICHEL, Pierre. *Les Combats d'Octave Mirbeau*. París: Annales Littéraire de l'Université de Besançon, 1995.

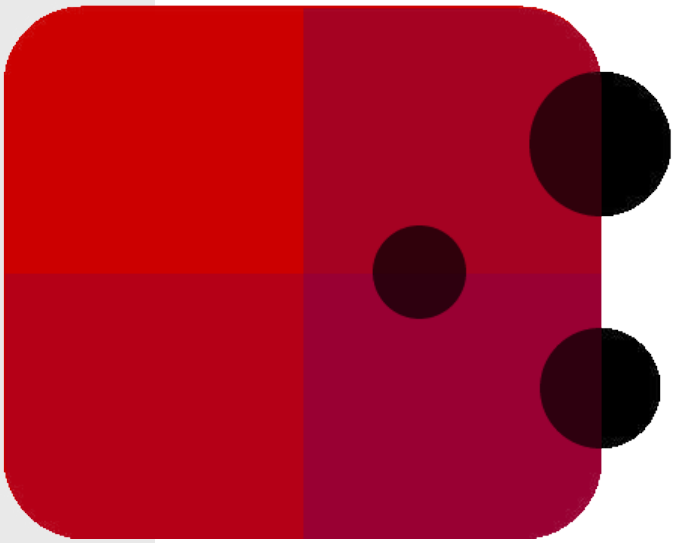
NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Brunswick: Rutgers, 2000.

RENOIR, Jean. *The Diary of a Chambermaid*. EE.UU.: Camden, 1946.

_____. *Lettres d'Amérique*. París: Presses de la Renaissance, 1984.

submetido em 10 nov. 2011 l aprovado em 26 jun. 2012

rebeca



ENTREVISTA

rebeca

Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro

Entrevista concedida por Gustavo Dahl a Arthur Autran[1]

1. Professor junto à Universidade Federal de São Carlos. Publicou o livro Alex Viany: crítico e historiador e colaborou na *Enciclopédia do cinema brasileiro* (org. Fernão Ramos e Luiz Felipe Miranda), bem como nas coletâneas *Documentário no Brasil:* tradição e transformação (org. Francisco Elinaldo Teixeira) e *Cinema e mercado* (org. Alessandra Meleiro). Tem artigos publicados em periódicos como *Alceu*, Revista USP e *Significação*. Dirigiu os documentários *Minoria absoluta* e *A política do cinema*. E-mail: autran@ufscar.br

Gustavo Dahl (1938-2011) foi um dos mais importantes e ativos pensadores da história do cinema brasileiro nos últimos 50 anos. Herdeiro direto do pensamento do seminal crítico Paulo Emílio Salles Gomes, Dahl também se revelou um integrante importante da geração do Cinema Novo. Tanto a sua trajetória pessoal quanto a profissional se alicerçaram em uma carreira que transitou entre a crítica, a produção, a distribuição e a política do audiovisual nacional.

Gustavo Dahl teve iniciação cinematográfica no cineclube Dom Vital; depois, passou por instituições como Cinemateca Brasileira, Centro Sperimentale del Cinema, Embrafilme, Concine, Abraci, CBC, Ancine, CTAv etc. Além de envolver-se na produção de filmes de curta, média e longa metragens, nos quais exerceu várias funções – como produtor, roteirista, diretor, montador etc. Creio que sejam raras as personalidades na cultura brasileira, de um modo geral, que tenham cumprido tal trajetória com tanta desenvoltura, talento, denodo e honestidade de princípios.

Nesse longo caminho de dedicação ao cinema brasileiro, Gustavo Dahl teve a oportunidade histórica de acompanhar e participar das principais transformações no campo. Dahl deixou registrado o seu legado filosófico-artístico, que pode ser visto em seus filmes, depoimentos, textos etc. Materiais estes que se encontram corporificados nos mais diversos gêneros e suportes, tais como críticas, roteiros, filmes, depoimentos, debates, cartas, documentos governamentais, textos corporativos, manifestos, entrevistas, entre outros. Uma compilação preliminar dessa ampla obra resulta num acervo de mais de 200 escritos, que se encontram disseminados em revistas, folhetos, catálogos, jornais, livros nacionais, livros estrangeiros etc. Isso sem falar dos filmes e de um legado imaterial de difícil dimensionamento. De uma maneira geral, os

seus trabalhos enfocam os problemas mais cruciais que afeta(ra)m a questão da afirmação de uma verdadeira indústria audiovisual brasileira. Mas, para além das controvérsias que derivaram das suas posturas e, consequentemente, dos erros e acertos dos seus prognósticos, deve-se destacar o estilo literário e libertário de Dahl. Além disso, destacam-se a sua enorme capacidade de concatenação e de raciocínio, na qual se conjugam elementos da cultura tradicional e contemporânea.

O material integrante desta Seção de Entrevistas é um marco inaugural da Rebeca. O presente texto foi originalmente preparado pelo Prof. Dr. Arthur Autran (UFSCar) e se encontra parcialmente veiculado no filme *Cinema e política* (2011). Trata-se do último depoimento de fôlego do bravo guerreiro, que nos deixou de maneira súbita em junho de 2011. A entrevista abaixo aconteceu no dia 24 de julho de 2010, na cidade do Rio de Janeiro, em seu refúgio no cinematográfico bairro de Santa Tereza.

Nesta entrevista, Gustavo Dahl nos relata com detalhes inéditos os principais fatos que afetaram e determinaram a política do cinema brasileiro nas duas últimas décadas. Há um desvelamento das ações que redundaram no fim da Embrafilme. Além disso, Dahl relata os bastidores do surgimento do Congresso Brasileiro de Cinema, o debate interno no Gedic e a construção do movimento que levou à criação da Ancine.

A Embrafilme e o cinema brasileiro

Arthur Autran:

O que eu vou te pedir é para comentar, ao teu ver, quais são as razões do final do ciclo da Embrafilme.

Gustavo Dahl:

O final da Embrafilme, em 1990, eu acompanhei de um lado como cineasta, como agente da cena, mas acompanhei também como intervenção política. Isto porque na candidatura Collor houve uma situação na qual todo mundo caracterizava-o como candidato da direita. O meio cinematográfico inteiro caiu fazendo uma oposição ao Collor muito violenta. Eu me lembro de Cristina Pereira dizendo na televisão: "Vamos bater na bundinha desse moço" – e isso no segundo turno. Não se fala assim de um candidato a presidente da República. Eu me lembro também de uma entrevista na qual eu vi o Ipojuca Pontes apoiando o Collor. Aí, pode-se dar uma situação na qual o Collor ganhe e não tenha outro interlocutor, senão o Ipojuca Pontes. Aí eu fiz uns artigos, colocando que o Collor ia dar uma ruptura. Foi quando fui chamado para participar de uma comissão que estaria reformulando o Ministério da Cultura. Agora, antes a Embrafilme já tinha uma crise. A Embrafilme estava, por algumas razões, que a gente pode analisar aqui, ela estava – a palavra que me ocorre é um pouco forte, mas é essa mesmo – é se desmilinguindo. Isso porque ela tinha perdido autoridade, é uma coisa que o Carlos Augusto Calil, que foi o diretor-geral da Embrafilme, dizia: "A Embrafilme é a Geni, aquela em que todo mundo joga pedra". A composição da diretoria da Embrafilme, a composição de poder dentro da Embrafilme dava muita força ao diretor-geral. Era uma diretoria-geral com uma diretoria de operações não comerciais, que se ocupava do cinema

cultural, e a outra, de administração e finanças. Entretanto, quem fazia chover ou fazer sol, nas várias hortas, era o diretor-geral.

Às vezes, tinha um conselho, ou algumas coisas assim, que [se] consultava, mas na verdade quem decidia era o diretor-geral. E, isso criava uma situação muito fisiológica, fatalmente, e os pleitos eram atendidos, também, segundo o que se julgava a importância política de cada pessoa, a importância política dentro do cinema. Isso fez com que o problema que existe até hoje no cinema brasileiro – que é a questão dos resultados, de você trabalhar a partir dos resultados –, já houvesse esse clima de uma certa promiscuidade. Promiscuidade no sentido de que não havia seletividade, e o cinema é uma coisa que você tem duas aferições de resultados muito claras: uma é a do resultado de bilheteria e a outra é a do reconhecimento. Se você dilui esses dois resultados, era um pouco o que acontecia, a instituição se desinstitucionaliza. Ela virava uma palavra que se usa, até agora, que a classe cinematográfica acha absolutamente normal: balcão. Então, a Embrafilme é um balcão, mas este negócio aqui comanda a produção nacional de um país importante, e é tratada como se fosse um balcão, é um pouco de falta de solenidade. Mas, num certo sentido, exprimia o sentimento coletivo.

Por outro lado, quando o Collor entrou naquela campanha da caça aos marajás, o funcionalismo público era um dos alvos do Collor. E, dentro desse funcionalismo público, o funcionalismo do Rio de Janeiro, que, ainda em 1990, havia ecos de antes de 60, quando se fundou Brasília, e até hoje o Rio sente em sua composição de funcionalismo os ecos do velho funcionalismo de antes da fundação de Brasília. Havia um clima que dizia: "Não, precisa mudar tudo...", e um dos alvos do governo Collor era a Embrafilme. Porque a Embrafilme tinha aquele folclore de dizer que os cineastas compravam apartamentos de cobertura na Vieira Souto. Paulo Francis dizia isso, a ideia de que havia mordomias incríveis. Na verdade, não havia, o que havia era uma certa apatia desse personalismo da escolha, uma certa indefinição, então essa imagem

da Embrafilme se espalhava. É escandaloso dizer isso, mas, na verdade, a Embrafilme foi forte durante a ditadura militar. Isso porque ela correspondia ao modelo geiseliano de organização nacionalista, de organização da economia que é: empresa estatal, reserva de mercado e órgão regulador. Para garantir o mercado havia a Embrafilme, e o Concine, por sua vez, garantindo a reserva de mercado. É preciso entender um pouco essa estrutura da Embrafilme para a gente ver como terminou. Teve um momento em que a Embrafilme obteve uma grande atuação na distribuição, pois ela conseguiu ser a segunda distribuidora do país e exclusivamente com filmes brasileiros. Mas isso, digamos, até 80, 85. Depois, a própria distribuidora começou a passar por alterações, ela era uma atividade muito finalística, digamos assim, é uma atividade de comercialização, o nome da superintendência era "de comercialização", então você colocar uma coisa tão ágil e tão ligada à respostas imediatas como a distribuição dentro de uma estrutura estatal, e isso pode funcionar como funcionou determinado tempo, mas pode também perder a produtividade. Agora, digamos assim, imagina se você tivesse uma agência de publicidade feita dentro do serviço público, só dando esse exemplo. O que eu quero dizer é o seguinte: a Embrafilme tinha perdido autoridade, de um lado. O governo Collor queria, como fez: reduziu o *status* da Cultura . Por outro lado, havia a obsessão do mercado, que é uma visão extremamente primitiva de como funcionam os cinemas nacionais. Porque isso é realmente não entender as relações dos cinemas nacionais com o cinema americano. Eu não acho que o mercado seja um fator que não deve ser considerado dentro de uma atividade econômica e cultural como é o cinema, mas você tem que saber como é que rola o mercado no mundo. Saber que há uma diferença de escala e que cinemas nacionais, como o cinema brasileiro, não podem ser jogados no mercado simplesmente baseados na competição econômica com a grande indústria americana. Mas isso não era percebido, então a ideia era que os filmes que se viabilizassem, teriam que se viabilizar no mercado. "O Estado não tem que ficar alimentando esses parasitas", "a teta da Embrafilme", esse era o clima. Por outro lado, eu devo dizer que o cinema

brasileiro, como sempre, faz o possível para corresponder à imagem negativa que a sociedade tem dele. Cinema é uma coisa que se faz com dinheiro dos outros, até em Hollywood, no fundo tem um banco que financia. Você imagina o que é fazer com o dinheiro dos outros, do governo? Isso até se insere dentro da grande tradição patrimonialista da sociedade brasileira, teve décadas nas quais uma família abastada de Santa Catarina vivia da subvenção que o Estado brasileiro dava a ela. Isso porque eles tinham uma mina de carvão mineral em Santa Catarina. E, com isso, o Brasil podia fingir que tinha carvão mineral. Durante muito tempo, a classe dominante brasileira viveu do governo – estou falando em ciclos mais amplos. A gente pode começar desde a República Velha, no início do século, até Juscelino Kubitscheck. Então, essa tradição de depender do Estado (se você quiser recuar no tempo, você vai até D. João VI), de depender da corte, cria uma deformação profissional, uma relação profissional na qual você troca apoio político por benefícios. Portanto, você colocar tudo na dependência do governo cria as deformações que os economistas falam: da economia subsidiada, ou seja, o cinema era uma coisa que ainda não tinha ciclo econômico. Assim, ia se criando esse ambiente, ao mesmo tempo que ninguém ousava criticar a Embrafilme, propor um modelo, submetê-la a um crivo de racionalidade, meritocracia, eficiência, ninguém ousava criticar porque, se criticasse, não levava o seu. E isso também dava ao diretor da Embrafilme a sensação de não ter compromissos além daqueles que ele mesmo se impunha. O resultado que eu atribuo hoje é uma certa desinstitucionalização. A situação tendia à fisiologia. E, também, a situação do cinema foi mudando no Brasil. O número de salas foi diminuindo a partir de 1980 a 1985, o cinema brasileiro – que tinha tido um *boom* ali, de 1975 a 1985 – começou a perder o clima de grandes sucessos. O público começou a diminuir, a entrada começou a subir, a situação do cinema se complicou. O que acontece, ao mesmo tempo, é que a quantidade de cineastas ia aumentando. Porque é aquela coisa, tem sempre muitos debutantes; o modelo francês que é o de financiar 50% de cineastas novos por ano, ia fazendo com que a massa de cineastas fosse crescendo. Então

o bolo tinha que ser dividido cada vez em fatias menores, por mais gente, e também tinha muito – a situação clássica – muitas pessoas que eram excluídas, não dava pra contemplar todo mundo. Aí começou, na classe cinematográfica, a haver um descontentamento com a Embrafilme. Resumindo numa frase grossa, mas o sentimento que pairava, era: "A Embrafilme é uma m...". É engraçado esse nível. Então, havia uma desvalorização da empresa pelo lado dos cineastas. Essa desvalorização, evidentemente, passava para a mídia, para a sociedade. Ela chegava no governo e, de repente, ficava bem acabar com a Embrafilme.

O novo estado das coisas

Arthur Autran:

Acho que você cobriu bem esse quadro do fim da Embrafilme. Dando um pulo no tempo, perguntando a tua visão: como surgiu a Subcomissão de Cinema do Senado Federal?

Gustavo Dahl:

A Subcomissão de Cinema do Senado foi criada como uma comissão provisória pelo Francelino Pereira. Eu não me lembro sob que pretexto, mas eu acho que o Francelino fez um discurso sobre o cinema brasileiro e propôs a criação de uma comissão, e quem passou a secretariar essa comissão era um assessor dele, João da Silveira, que era jornalista e também sociólogo e que percebeu que era uma coisa que podia ter importância. O Francelino percebeu que é uma coisa que dava mídia, porque o cinema tem essa capacidade, o cinema dá mídia. O cinema vai para manchete, o cinema ocupa um lugar no imaginário das pessoas. Aí essa comissão começou a colher depoimentos. E, como sempre, o cinema precisa de

intervenções no nível executivo, judiciário e legislativo. O Legislativo percebeu que teria um papel a jogar ali no Senado, e essa subcomissão, que estava dentro da Comissão de Educação, transformou-se, depois, em permanente. E também essa questão do deslocamento da interlocução do Poder Executivo para uma interlocução com o Poder Legislativo era uma coisa nova em cinema. Isso porque no Poder Legislativo você não chega com um "me dá um dinheiro aí", tira com um roteirinho no bolso, "tá aqui meu roteiro, dá pra financiar?". Não, você tem que estabelecer leis, mecanismos de incentivo, é importante, mas não há benefícios diretos na ação legislativa, ela é mais politizada, mais institucionalizada.

Congresso Brasileiro de Cinema: politizando a corporação

Arthur Autran:

Comente a ação em torno do Congresso Brasileiro de Cinema, o terceiro Congresso, principalmente, que você presidiu. Processo esse que você mesmo chamou, em artigos na época, de processo de repolitização do cinema brasileiro.

Gustavo Dahl:

A questão do terceiro Congresso Brasileiro de Cinema começou com essa crise institucional e econômica. Eu ouso dizer crise cultural, também, na medida em que eu acho que a relação com o público do mercado interno é uma relação econômica, mas ela é também uma relação cultural e uma relação com imagem do país no exterior. Os filmes nos festivais têm a ver também, eles têm uma natureza cultural, então esta crise começou a criar de novo uma insatisfação, uma inquietação e um sentimento de que o modelo existente na

época também não estava dando conta. Falando de modelo, voltando àquela questão do modelo da crise do final da Embrafilme. No governo Itamar Franco os cineastas conseguiram – liderados por Luís Carlos Barreto, que vinha trabalhando nisso há dez anos – fazer aprovar a Lei do Audiovisual, que era uma espécie de Lei Rouanet exclusivamente para o cinema. Ela trazia consigo uma vantagem extra, de que o sujeito deduzia o imposto de renda e ainda podia deduzir como despesa operacional. Simplificando muito, ele abatia 100% do imposto de renda que seria 25%, mas, além disso, ele podia abater isso também como despesa operacional. Então, ele abatendo como despesa, ele diminuía de novo seu imposto, então era um negócio para as empresas e isso criou um novo modelo. Mas esse próprio novo modelo também começou a fazer água. Isso porque ele implica um problema que existe até hoje: há uma indiscriminação na seleção dos filmes. Um sentimento de que o Ministério da Cultura não estava dando conta de administrar essa situação e de que fazia falta um órgão, uma instituição que se dedicasse ao cinema. Porque, depois da Embrafilme, o que ficou dentro do Ministério da Cultura foi uma Secretaria de Desenvolvimento Audiovisual, que, depois, virou a Secretaria do Audiovisual. Porém houve uma perda de *status* e uma perda de funcionários também: a Embrafilme tinha acho que 600 funcionários, mais ou menos, você tinha o Concine, que era um órgão regulador, de repente se fez o vácuo, o Ministério da Cultura de fato não dava conta. Então, a Fundação Cultural de Brasília decidiu fazer um seminário de cinema, convidou o Augusto Sevá, que me chamou pra fazer o seminário com ele. O tema do seminário era o velho tema de sempre: "O cinema brasileiro: Estado ou mercado?". Houve esse debate e, quando acabou, o Nilson, que depois foi ser diretor da Ancine, surgiu com a ideia de prolongar o negócio e fazer o congresso. A expressão repolitização do cinema brasileiro já tinha sido usada nas conclusões daquele seminário. O governo de Brasília estava sendo exercido pelo Christovam Buarque, que era do PT. O PT estava também com a prefeitura de Porto Alegre, e a prefeitura de Porto Alegre se interessou pela ideia de fazer uma coisa assim e decidiu levá-la pra frente. Aí convidaram o Roberto

Farias, porque ele é uma liderança política importante do cinema brasileiro e, sobretudo, é o responsável pelo grande êxito da Embrafilme. Porque é engraçado que a Embrafilme passou de ser a Geni, aquela que leva pedrada de todo mundo, e depois, na medida que o tempo foi passando, as pessoas começaram a falar dos bons tempos da Embrafilme. Ela passou a ser o modelo. E como, além do fomento, do financiamento, tinha a atividade da distribuidora, então tinha um financiamento que era associado ao risco, e mesmo aquela fisiologia à qual eu havia me referido, ao diretor-geral, ela ainda tinha um nexo, como às vezes era exercida dentro do cinema. Ela ainda tinha uma certa orientação. Com a Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual, o nível de decisão se diluiu inteiramente. Aí houve de novo uma situação parecida com o final da Embrafilme, onde a sociedade começou a criticar o modelo. Quando eu vi de repente no Jornal do Brasil um artigo de um sociólogo começando a esculhambar a Lei do Audiovisual, os cineastas, então pensei: "Se já começou o desmonte do modelo, é melhor que seja o próprio cinema brasileiro a presidir esse desmonte". Comecei a fazer uns artigos no Jornal do Brasil, onde coloquei a ideia de que não adiantavam ações utópicas. Era necessário ter uma visão sistêmica de que não adianta investir só em produção. Você tem que investir em produção, distribuição e em exibição, e, se bobear, você tem que investir em mídia, também, para conseguir. Senão a intervenção não se dá. Mas, voltando à repolitização: de um lado, esta crise no modelo; do outro, a insatisfação de novo. Eu tive o sentimento, assim como as pessoas que tinham uma certa consciência política dentro do cinema brasileiro e que intuíam que é um problema básico dentro do cinema brasileiro. Qual seja? Se você se apresentar dividido diante do governo, o governo diz: "Olha, eu até queria fazer, mas nem vocês se articulam". Aquela coisa que um candidato geral a direção da Embrafilme, como um presidente de uma entidade que senta numa máquina e diz: "Não, fulano não nos representa". Aí vem a célebre frase do Eduardo Portela: "Dois cineastas fazem um partido". Portela foi ministro da Educação. Essa situação induzia a imaginar que era necessária uma grande composição política do cinema brasileiro. Teve também um precursor, que foi

o Encine, que o Aloísio Raulino, então presidente da Apaci, e eu, presidente da Abraci, fizemos em São Paulo. Era um encontro de cinema sofisticadíssimo num hotel no bairro da Liberdade. Ao final do encontro, a ideia foi de botar na fotografia final todos os representantes das entidades inteiras que estavam lá. A ideia de uma federação de entidade, de trabalhar o consenso, de se apresentar unido diante do governo era uma coisa que estava latente. E, por outro lado, a repolitização era no sentido de dizer que, se você não explicar para a sociedade e para o governo brasileiro para que serve o cinema brasileiro, é complicado. Isso serve tanto para a sociedade quanto para o governo. O governo reage negativamente e a sociedade, que virou midiática, num certo sentido, também reage negativamente. Então, se você não tiver um papel ativo, você não vai ter reações nem da sociedade nem do governo. A ideia de repolitização era essa, e também de enfrentar uma coisa que o modelo das leis de incentivo fazem, que é o "bloco do eu sozinho" – hoje em dia nós estamos em situação acho que razoavelmente parecida, ou seja, a ideia do "bloco do eu sozinho". O individualismo exacerbado e as críticas a um projeto coletivo, a desautorização do projeto coletivo nos anos 1980 e 1990, desautorizaram também a participação do Estado. Aí era necessário promover um debate, uma articulação de todo mundo, e a resposta a essa convocação foi muito ampla. Eu me lembro de que, no primeiro Congresso, havia 44 entidades representantes e havia um clima de entusiasmo. Existia também um clima de insatisfação com o Ministério da Cultura. Um dos primeiros tópicos das resoluções do Congresso – a primeira era manter o Congresso; a segunda era pedir ao governo a criação de um órgão institucional que tomasse conta desses todos aspectos. Não era refazer a Embrafilme. Era refazer um arcabouço institucional de empresa estatal de órgãos de regulação, em suma, que saísse desses espontaneísmo. A repolitização representava isso, e na verdade é uma consciência de que você não faz cinemas nacionais sem fazer políticas de cinemas nacionais. Glauber Rocha, nosso herói, grande político de comunicações, dizia: "A política cinematográfica é a forma mais refinada de política". Então, se a gente ampliar e entender isso como

política de comunicações e imaginar figuras como o Glauber ou Paulo Emílio Salles Gomes (que na verdade eram grandes políticos de comunicação), e se a gente vê a importância que a comunicação, que o audiovisual ganhou com o desenvolvimento tecnológico no momento em que a gente está vivendo, dá pra entender a frase de Glauber. E, em suma, se isso é verdade, havia imperado essa necessidade de repolitização.

O início da era do cinema agenciado

Arthur Autran:

Comente o surgimento e estruturação da Ancine.

Gustavo Dahl:

Como sempre, é preciso ir aos prolegômenos, antes do próprio Congresso Brasileiro de Cinema. Eu havia proposto a criação de uma secretaria nacional de política de comunicações na Casa Civil. Panfletei essa proposta que estava no ambiente, e a ideia é que fosse um órgão só de planejamento estratégico, que não lidasse com dinheiro. Naquela época, o Weffort, ministro da Cultura, achou isso um abuso, uma audácia. Isso porque já era a sinalização de retirada de pelo menos parte do cinema do MinC. Depois, quando teve o 3º Congresso Brasileiro de Cinema, com a sua repercussão o governo do presidente Fernando Henrique percebeu que havia uma certa inquietação na área e chamou por caminhos transversos o Cacá Diegues, que, por sua vez, procurou Luís Carlos Barreto dizendo que queria conversar. O presidente queria conversar sobre a situação do cinema. Os dois então disseram que precisavam ter um encontro com o presidente. Foi aí que começou a ser agendado esse encontro, e eu fui chamado

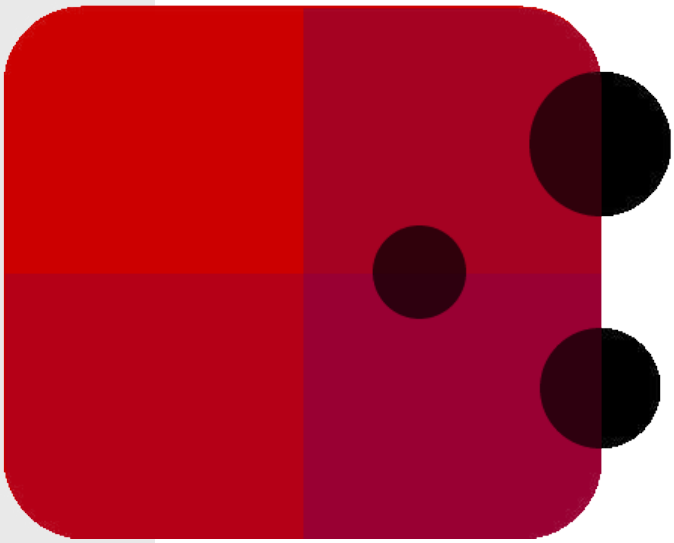
para participar desse encontro como representante do CBC, como representante da massa. Eu brincava, dizendo: "Eu aqui estou fazendo papel de povo". E teve esse encontro com o Fernando Henrique, com o Weffort e o célebre Pedro Parente. Foi quando o Cacá colocou a necessidade da permanência da ação governamental, da continuidade da ação governamental. O Luís Carlos colocou a necessidade da ampliação dessa ação diante da relevância que a atividade estava tendo. Eu fiz duas colocações – digamos que tivesse 20 anos de Lei Rouanet – e disse uma coisa para o Fernando Henrique ("Fernando Henrique" era muita intimidade para um presidente da República): que há uma coisa de gênero, que nos últimos anos se investiram 500 milhões de dólares na produção, e não se investiram cinco em gestão. A outra coisa que eu disse para o Fernando Henrique é que eu acho que compete ao MinC fazer política industrial, e Fernando Henrique, que é inteligente, percebeu que aí havia uma armadilha ideológica e respondeu no ato: "Não, não compete". É preciso esclarecer a respeito dessa história de política industrial. Há um mal-entendido no Brasil: as pessoas não percebem a importância cultural de um meio de comunicação de massa como o cinema, da indústria cinematográfica, as pessoas falam muito da importância que o cinema tem para os Estados Unidos, mas não imaginam que a gente possa ter uma indústria de cinema no Brasil, coisa que pode. Então, Fernando Henrique passou para o Pedro Parente a tarefa de equacionar a questão, e assim se fez o Grupo Executivo de Desenvolvimento da Indústria do Cinema (Gedic), que começou a trabalhar dentro da Casa Civil. Mas a história do Gedic é uma outra história. Houve um momento em que eu percebi que aquela ação política dentro da Casa Civil estava se diluindo, e que, na hora de fazer, ficava dizendo que precisava de apoio, precisava de dinheiro, que o BNDES vai prover para fazer aquilo. Terminou o apoio ao Gedic sobrando para o MinC, que era exatamente o que a gente dizia que não estava dando conta. Aí, também, é aquela coisa, você cria os grupos de trabalho e, depois, as coisas se diluem. Eu percebi que estava havendo uma certa diluição das coisas. Fiz o que eu às vezes faço, tanto em crises pessoais quanto em crise política, que é

sentar na máquina e começar a escrever. Então, comecei a escrever o que terminou sendo o pré-relatório do Gedic e levei para o grupo e assim virei o relator. Mas depois houve contribuições nesse grupo do Gedic, onde estava Luís Severiano Ribeiro representando os exibidores, Rodrigo Santonino Braga representando os distribuidores, Evandro Guimarães representando a Globo e a televisão, Luís Carlos Barreto representando os produtores, Cacá Diegues representado os diretores. Era um grupo de peso e de gente com capacidade de pensar e de influir. E também teve contribuições do Rodrigo, do Luís Carlos e do Cacá ao relatório. Houve um momento, o grupo tinha seis meses para apresentar um resultado que foi prolongado por um ano, e ,no meio da coisa toda, apareceu aquele pré-relatório. Eu disse ao Pedro Parente que precisava terminar o relatório, e que dentro do relatório havia a reivindicação de fazer uma proposta de agência que já tinha sido uma conversa minha com o Cacá uma vez no restaurante Celeiro, um restaurante vegetariano chique aqui do final do Leblon, chique não, elegante, de comida vegetariana, e Cacá disse que precisava fazer uma agência. Isso porque essa história começou com a ideia de uma ONG, depois eu transformei numa ideia de Secretaria Nacional de Política Cinematográfica e Audiovisual. O Cacá disse que precisava fazer uma agência. Então havia, de um lado, a pressão política do CCB, do outro, a proposta de se utilizar um modelo que estava muito em voga no governo FHC, que era o das agências. Então, quando foi se fazer o Gedic, a questão da agência já estava ali no bojo de medidas, numa instituição que agisse uma política. Então eu ali representando o grupo, chegou um momento em que eu disse para o Pedro Parente que a gente precisava terminar o relatório e ele me disse: "Gustavo, eu sou muito pragmático, esse negócio de relatório é interessante, mas vamos partir diretamente para a redação de uma medida provisória". Então, a Casa Civil chamou a Vera Zaverucha e, com a Tatiana Rosito, que era a assessora especial do Pedro Parente, começou a desenhar a medida provisória que criou a Ancine. Esta que, diga-se de passagem, foi a penúltima medida provisória do antigo regime de medidas provisórias que tinha, nas quais elas eram exaradas

pela Presidência da República e não podiam ser modificadas pelo Congresso – eram as chamadas medidas provisórias pétreas. Então começou a discussão da Ancine, e teve um momento no qual o Pedro Parente disse: "A gente precisava colocar a televisão nisso também". Sábio, Cacá disse: "Acho que é muita areia para o nosso caminhãozinho". O audacioso Luís Carlos Barreto disse: "Oba, a gente vai amarrar as camisas com a TV Globo", aí vai ter a tal ampliação da atividade que ele queria. Eu, moderado, dizia: "Acho que não se pode tirar inteiramente a televisão, mas que é bom delimitar o campo". Mas então a coisa foi avançando, e dentro da medida provisória havia uma proposta de a televisão pegar uma porcentagem do faturamento da produção de publicidade para investir em produção, e também de criar um compromisso de que a televisão comprasse e exibisse o estoque histórico, é o que os franceses chamam de *cahiérs du chargement*, cadernos de obrigações. Isso é uma coisa que foi indo, até que teve um determinado momento em que o Evandro Guimarães sumiu da comissão, representando a Globo. Ele mandou um aviso dizendo que achava melhor ficar só com o cinema. Na hora em que a MP ia ser promulgada deu um revertério – conta a lenda que o Roberto Marinho desceu de helicóptero no Palácio do Planalto, pondo todas a televisões juntas. O ano era eleitoral, e chegaram para o Fernando Henrique e disseram: "Vamos tirar a televisão daí", que depois vai se repetir com a criação da Ancinav. Então se reduziu a coisa toda, passou a ser cinema e suporte videofonográfico. Mas aí foi criada a Ancine, a partir do nada. É uma coisa que, quando acabou, a Casa Civil disse: "Bem, Gustavo, agora a lei está pronta e você vai à luta". Eu fui designado por causa do papel que eu tinha tido ali no Gedic, fui indicado como diretor, presidente da Ancine. Aí, também, houve a questão das diretorias, na qual foi nomeado o João da Silveira, por conta da Subcomissão de Cinema do Senado, que o projeto tinha passado pelo Senado. Então o Francelino fez valer os seus direitos, Augusto Sevá vinha de uma representação paulista para retirar o monopólio do Cinema Novo da política cinematográfica que tinha feito desde os anos 60. Iria entrar a Vera Zaverucha, que já estava, mas aí rolou que

terminaram botando a Lia Gomensoro, que era uma advogada do BNDES que estava muito perto de Pedro Parente. É interessante dizer que, durante esse período do Gedic, teve também o apagão. No meio do apagão, ligar para o Pedro Parente e dizer: "Vem cá, e a nossa Ancine, como é que vai?". Eu me sentia um pouco desproporcional, digamos assim. A Ancine começou, mas estava vinculada ao Ministério de Desenvolvimento de Indústria e Comércio, não primeiro à Casa Civil para se implantar e depois de um ano ir para o Ministério da Indústria e Comércio.

rebeca



RESENHAS

rebeca

Salve o cinema II: um apelo e uma louvação em nome da arte cinematográfica

Cláudio Bezerra[1]

Resenha

MEDEIROS, Fábio Henrique Nunes e MORAES, Taiza Mara Rauen (Org.). *Salve o Cinema II: leitura da linguagem cinematográfica.* Joinville: Editora Univille, 2011.

1. Jornalista, documentarista e doutor em Multimeios pela Unicamp. É professor de Televisão, Cinema e Vídeo da Universidade Católica de Pernambuco.. E-mail: claudiobezerra@uol.com.br

Certos livros podem ser mais facilmente compreendidos quando se conhece o seu contexto. É o caso, por exemplo, de *Salve o cinema II: leitura da linguagem cinematográfica*, organizado por Fábio Henrique Nunes Medeiros e Taiza Mara Rauen Moraes (Editora Univille, 2011, 230 p.). O livro é mais um rebento do projeto Salve o Cinema – Leitura e Crítica de Linguagem Cinematográfica, desenvolvido pelo Programa de Incentivo à Leitura (Proler), da Pró-reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Universidade da Região de Joinville (Univille, SC).

O projeto, cujo nome é uma feliz apropriação do título do filme *Salaam Cinema* (1995) do iraniano Mohsen Makhmalbaf, tem por objetivo discutir a sétima arte como fenômeno artístico-cultural de múltiplas faces, que não se esgota em padrões narrativos forjados pela indústria cinematográfica. Para os organizadores, se a mídia se propõe a disseminar o cinema de aventura, linear e tecnicamente perfeito, cabe à universidade desconstruir os modelos impostos, criando espaços alternativos para a exibição e o debate de filmes fora do circuito comercial, colocando, no centro das discussões, as questões relacionadas à linguagem. E é exatamente isso que está sendo feito na Univille, desde 2004. Um trabalho que tem gerado bons frutos, como a publicação dos dois volumes da coletânea Salve o Cinema.

O primeiro volume, que tem como subtítulo "Leitura e crítica da linguagem cinematográfica", reúne basicamente textos sobre os filmes apresentados nos ciclos de debates ocorridos em 2004 e 2005. Já *Salve o cinema II: leitura da linguagem cinematográfica*, objeto de interesse desta resenha, apresenta-se como uma obra mais consistente, com reflexões a respeito da linguagem, da estética e da história do cinema, na perspectiva de acadêmicos e profissionais da área. Como se fosse um estágio mais avançado do projeto de formação de

espectadores é possível encontrar no segundo volume da coletânea artigos sobre semiótica, fotografia, som, animação, documentário, videoclipe, literatura e suas inflexões no campo cinematográfico.

Como grande parte dos livros feitos por compilação, falta unidade orgânica e equilíbrio na qualidade dos textos publicados em *Salve o cinema II*. Alguns são superficiais e nem sequer conseguem descrever de modo satisfatório os seus objetos. Outros, porém, ultrapassam a linha divisória da simples descrição e operam ótimas análises, ou fazem arqueologias acerca do tema que abordam. "Semiótica do cinema", de Eneus Trindade, por exemplo, introduz o leitor com muita clareza no campo da semiótica de vertente francesa, com a análise de dois textos seminais: *A significação no cinema*, de Christian Metz, e *A análise do filme*, de Jacques Aumont e Michel Marie. Sem esquecer a importância de autores como Propp e Greimas na construção da semiótica narrativa e discursiva, Eneus sugere que a obra de Aumont e Marie representa uma linha evolutiva dos estudos de Metz ao propor que as narrativas cinematográficas são capazes de operar "um jogo de relações actanciais mais complexo que o das fábulas ou das narrativas épicas".

Em "A fotografia como pedra angular", Atílio Avancini apresenta um panorama da reflexão acerca do registro fotográfico, do analógico ao digital, tendo como principal companheiro de viagem um papa no assunto: Philippe Dubois. Avancini fala da crise conceitual da fotografia com o advento das imagens digitais e, mesmo sem fechar a questão sobre o tema, aponta que "hoje o sentido se faz mais importante que a imagem". Rubens da Cunha, por sua vez, no texto "O poético no cinema: olhares inquietos", leva o leitor a um belo passeio pelas ideias de quatro cineastas que fizeram de suas obras um casamento perfeito entre cinema e poesia: Epstein, Buñuel, Cocteau e Pasolini. Em sintonia fina com os propósitos do projeto Salve o Cinema, Cunha entende o poético como aquilo que rompe com a estagnação da linguagem dominante.

O cinema nacional também é objeto de análise em três bons artigos. "Por uma Pasárgada pós-moderna? Algumas notas sobre paisagens no cinema brasileiro contemporâneo", de Pedro Vinícius Asterito Lapera, passa em revista a representação do Brasil urbano e rural nos filmes nacionais. Lapera ressalta o caráter histórico dessas representações (leiam-se "favela" e "sertão"), mas aponta algumas particularidades nas produções recentes: o atrelamento de uma instituição estatal, o presídio, como representação da paisagem urbana, a exemplo de *Quanto vale ou é por quilo?* (Sérgio Bianchi, 2005), e o protagonismo discursivo das mulheres subvertendo a ordem patriarcal no meio rural, tal como nos filmes *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariri, 1996), *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) e *Narradores de Javé* (Eliane Caffé, 2004), entre outros.

Quem também ressalta o papel ativo das mulheres no atual cinema brasileiro é Meize Regina de Lucena Lucas, no texto "Por entre paisagens cinematográficas: o sertão no cinema contemporâneo". A autora observa que desde os anos 1930 o sertão cinematográfico era dominado por homens, mas agora as mulheres passaram a ocupar um papel central, provocando "o apagamento da figura masculina". *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) seria o filme emblemático dessa nova abordagem, entre outras coisas porque introduz a personagem individualizada num universo sertanejo tradicionalmente ocupado por dois tipos de personagens: as heroicas (beatos, cangaceiros, colonos e coronéis) e as coletivas (camponeses e religiosos).

Meize Lucas ressalta ainda que na cinematografia recente o sertão brasileiro já não é mais um contraponto para a cidade. De um lugar seco, mítico, distante e sem perspectivas, como na representação do Cinema Novo, tornou-se um ambiente multifacetado e de contaminações:

> o sertão não existe sem seu par, a cidade e seu espaço urbano, e aliás ele próprio não é só o campo; a água corre com a vegetação, pois a seca não é sua única configuração, e a falta dela encontra seu reverso na abundância que, igualmente, é um problema; o moderno e sua tecnologia andam com antigas sociabilidades e objetos; o feminino e o masculino

> não se estreitam nos papéis formais de homem e mulher; as personagens pertencem ao litoral e ao rural. (p. 208)

É claro que a complexidade das atuais representações do Brasil tem uma dimensão histórica e reflete as transformações socioculturais pelas quais o país tem passado, sobretudo, nos últimos vinte anos. Essas mudanças ocorreram também no campo do cinema documentário, como revela Alexandre Figueirôa, em "Cinema documentário ou não: o real e a poética do cotidiano em *Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo* e *Avenida Brasília Formosa*". Ancorado em alguns dos principais pensadores da área (Bill Nichols, Guy Gauthier e os brasileiros Fernão Ramos e Francisco Elionaldo Teixeira, entre outros), Figueirôa discute como os modelos narrativos oriundos, sobretudo, do cinema direto e do cinema-verdade são ressignificados em dois filmes recentes.

Viajo porque preciso, volto porque te amo (Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, 2010) e *Avenida Brasília Formosa* (Gabriel Mascaro, 2010) são filmes que borram as fronteiras entre o mundo da ficção e o da vida real para lançar um olhar diferente sobre as novas cartografias do imaginário brasileiro. Segundo Figueirôa, o filme de Gomes e Aïnouz "instaura uma poética híbrida", tecida com muita habilidade por uma costura de diferentes elementos estilísticos do documentário, da videoarte, das artes plásticas e da literatura, buscando assim "reconfigurar parâmetros da imagem do Nordeste".

O hibridismo marca também o filme de Mascaro, mas com outra chave, a partir de uma combinação criativa entre a observação da estilística do cinema direto com a interação do cinema-verdade e a encenação do documentário clássico. Alternando o ponto de vista do realizador com o ponto de vista de um personagem do filme (o videasta amador que registra os acontecimentos sociais do bairro), *Avenida Brasília Formosa* acaba por revelar a complexidade de uma comunidade pobre do Recife: "um espaço de desejos, de fragmentos de memória, de pequenos gestos cotidianos

delineados por quatro personagens apresentados a nós como se andássemos a esmo pelas ruas do lugar", diz Figueirôa.

Por seu propósito imediato de formar espectadores para filmes artísticos e sem apelo comercial, *Salve o cinema II: leitura da linguagem cinematográfica* pode ser um livro indicado, prioritariamente, a iniciantes. Mas, pela qualidade de alguns dos seus textos, é também leitura recomendada para os iniciados, sejam amantes ou pesquisadores da sétima arte.

rebeca

Novos itinerários para uma história do cinema no Brasil

Luís Alberto Rocha Melo[1]

Resenha

PAIVA, Samuel; SCHVARZMAN, Sheila (Org.). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil.* Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011.

1. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e professor adjunto da Universidade Federal de Juiz de Fora.. E-mail: luisrochamelo@gmail.com

Dos 13 textos que compõem o livro *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*, organizado por Samuel Paiva e Sheila Schvarzman, apenas três tratam do cinema de longa metragem ficcional. Os outros dez ensaios mergulham no universo do documentário, do filme de curta metragem, do chamado "cinema de cavação", dos cinejornais e dos filmes de viagem (ou *travelogues*). Esse fato já permite inserir o livro no processo de renovação dos estudos sobre o cinema silencioso no país.

Esse processo de revisão historiográfica não é propriamente novo – data de meados dos anos 1970 e encontra alguns de seus desbravadores em pesquisadores como Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Viany, Maria Rita Galvão, Jean-Claude Bernardet, Carlos Roberto de Souza e José Inácio de Melo Souza.[2] Com a notável exceção de Viany, todos os outros nomes são intimamente ligados à Cinemateca Brasileira de São Paulo – assim como o grupo que deu origem a *Viagem ao cinema silencioso do Brasil*. Portanto, é possível identificar no livro organizado por Paiva e Schvarzman esse duplo movimento complementar: por um lado, um gesto de ruptura com a "história clássica" do cinema brasileiro, aquela forjada nos anos 1950-60; por outro, a continuidade de uma outra tradição historiográfica engendrada nos anos 1970-80 em instituições como cinematecas e universidades.

Mas a contribuição de *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* não se restringe à preferência pelo recorte "documental". O livro se arrisca em algumas questões fundamentais relativas à atividade cinematográfica no país, sendo que pelo menos três delas estarão presentes em todos os textos da coletânea: a primeira

2. No âmbito internacional, uma "nova história" do cinema também ganha maior expressão nos anos 1970, devendo-se mencionar a atuação de historiadores como Robert C. Allen, Douglas Gomery, David Bordwell, Kristin Thompson, Janet Staiger, Tom Gunning, André Gaudreault, entre muitos outros.

diz respeito ao comprometimento dos cineastas com o poder, seja ele público ou privado; outro aspecto dominante, imediatamente relacionado ao anterior, é o do conservadorismo ideológico na representação da sociedade; por fim, os textos se preocupam em relacionar o cinema brasileiro do início do século passado com os signos da modernidade, entendidos agora em seu contexto internacional. Esses temas atravessam e se desdobram ao longo das quatro seções que subdividem o livro.

Um capítulo introdutório, "Estratégias de sobrevivência", escrito por Carlos Roberto de Souza, e dois anexos, "Relatório de viagem do Major Reis" e "Filmografia silenciosa brasileira preservada", ambos organizados por Carlos Roberto e Glênio Póvoas, abrem e fecham as seções. A introdução situa o leitor diante dos problemas relativos à preservação de filmes no Brasil; os anexos, por sua vez, disponibilizam documentos que são preciosas fontes de pesquisa, ainda que, como advertem seus organizadores, a filmografia esteja longe de ser conclusiva.

Ao embarcar nessa viagem, o leitor vai tomar contato com um cinema brasileiro multifacetado e, em sua maior parte, desconhecido – mesmo quando o assunto é Humberto Mauro ou Silvino Santos, nomes mais amplamente contemplados pelos estudos de cinema no Brasil.

Tome-se como exemplo o texto que abre a primeira seção, escrito por Luciana Corrêa de Araújo. A análise parte de uma comparação entre *David, o caçula* (*Tol'able David*, Henry King, EUA, 1921) e *Tesouro perdido* (Humberto Mauro, 1927) para se centrar na construção dos personagens, nesses e em outros filmes brasileiros do período, observando a constituição de seus respectivos protagonistas como heróis. A autora conclui que, ao contrário do que ocorre em *David, o caçula* e na grande maioria dos "melodramas de sensação" estadunidenses, nos filmes brasileiros silenciosos nem sempre o "galã" é de fato o "herói", isto é, aquele que soluciona o conflito. Frequentemente,

quem realiza esse tipo de trabalho é um personagem secundário ligado ao protagonista. As implicações ideológicas desse deslocamento – que passa pela "dialética entre senhor e escravo" e pelo "preconceito em relação ao trabalho braçal" (p. 42) – são reveladoras de que a máxima paulemiliana (nossa "incompetência criativa em copiar") não é mais suficiente para dar conta das nuanças de um cinema que se mostrava em "fina sintonia com as tensões e ambigüidades da sociedade brasileira" (p. 43-45).

Essa "fina sintonia" também é estudada por Eduardo Morettin. Ao contextualizar o modo como *No país das amazonas* (1922), *Terra encantada* (1923) e *No rastro do Eldorado* (1925) foram produzidos, Morettin problematiza a noção de "autoria" no cinema silencioso, sublinhando o quanto a presença do produtor financiador (no caso, o empresário J. G. de Araújo e seu filho Agesilau) interferia no conteúdo ideológico dos filmes. Morettin não deixa de apontar para os momentos em que Silvino Santos imprime um olhar mais pessoal em seu trabalho, ainda que dentro dos limites da encomenda. O texto se interessa justamente pelo que surge dessa tensa relação: os documentários de Silvino Santos servem como peças de propaganda *ao mesmo tempo* em que promovem, por meio da hábil manipulação da linguagem cinematográfica, a ideia de inserção simbólica do país no mundo, conciliando dualidades clássicas na política e na cultura brasileiras a partir dos anos 1920, tais como campo e cidade, litoral e interior (p. 166).

No livro, ganham peso os recortes que privilegiam a recepção do público e da crítica; o diálogo entre a produção cinematográfica e a imprensa escrita; a importância da memória oral e dos arquivos para a criação de contextos históricos; e mesmo a noção de que a inserção da cinematografia brasileira no mundo deveria passar pelo questionamento dos preconceitos nacionalistas – europeus e estadunidenses – embutidos no próprio referencial com o qual trabalham os autores.

Em relação a este último aspecto, destacam-se os estudos de Alfredo Luiz Suppia e de Paulo Menezes. O primeiro discute a associação entre o filme fantástico e a comédia como o traço característico da ficção científica no Brasil. Na perspectiva estadunidense ou eurocêntrica, isso seria a prova de que o gênero não poderia proliferar em um país ainda não industrializado, restando o escracho e a autoironia como única saída. Mas, para além da questão meramente econômica, Suppia aponta uma outra possível explicação para o fato: no cinema silencioso brasileiro haveria uma "sobrevalorização do realismo-naturalismo e do documentarismo, em paralelo à desvalorização das narrativas fantásticas" – hipótese que o próprio autor indica ser ainda embrionária (p. 104).

Sobre o Major Luiz Thomaz Reis, Paulo Menezes afirma, logo no princípio, que ele "é, sem dúvida, o pai do filme etnográfico brasileiro" (p. 194), para logo em seguida ampliar o pioneirismo de Reis, apontando-o como aquele que teria realizado o primeiro filme etnográfico na cinematografia mundial, *Sertões do Mato Grosso* (1914) – fato, no entanto, reconhecido por apenas um pesquisador de língua não portuguesa, Marc Henri Piault, autor de *Anthropologie et cinéma* (2000). Não se trata de mera disputa pelo pioneirismo: o que está em jogo é também uma operação de legitimação que possa credenciar o Major Reis aos olhos do leitor contemporâneo como um realizador consciente de suas possibilidades narrativas no cinema documentário, o que de fato é reiterado não só ao longo desse ensaio, como também no estudo de Ana Lobato. A autora concentra sua análise no modo como Reis captura a atenção e procura comover o espectador. No entanto, aqui também a expressão do cineasta é constrangida: "é Rondon quem conduz a narrativa, é de sua perspectiva e, por conseguinte, dos órgãos que chefia, que os filmes são narrados [...]" (p. 187-191).

É muitas vezes partindo de fontes extrafílmicas que os textos de *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* conseguem trazer à tona o que as imagens nem sempre evidenciam. É o caso de Mariarosaria e Annateresa Fabris: o cotejo entre as notícias na imprensa diária e as "imagens anódinas" de Benjamin Camozato,

realizador de *A Real Nave Itália no Rio Grande do Sul* (1924), acaba por revelar o verdadeiro teor ideológico do filme – no caso, o comprometimento com a propagação das ideias fascistas no Brasil. A minuciosa pesquisa empreendida por Glênio Nicola Póvoas nos periódicos gaúchos *Revista do Globo*, *Diário de Notícias* e *Correio do Povo*, calcada no levantamento não só de textos, mas sobretudo de fotos, permite ao autor apontar no cinejornal *Atualidades Gaúchas*, da Leopoldis-Film, um surpreendente "olhar organizado", à semelhança do espaço privilegiado de que gozava a imprensa em suas relações com o poder. Pode-se ainda destacar como um outro exemplo de aproximação entre o cinema e a imprensa (no caso, especializada) o texto de Samuel Paiva, cujo diferencial é não se ater à crítica cinematográfica em si, como seria de se esperar, mas à muito pouco explorada intersecção entre o ofício do crítico e o papel do espectador na sedimentação de um determinado gosto estético – aqui, centralizado no filme de viagem tal como visto pela revista *Cinearte* (e por seus leitores).

Em outros ensaios, o terreno inóspito das imagens não só é enfrentado, como é efetivamente tematizado. Sheila Schvarzman estuda, no filme *Brasil pitoresco: viagens de Cornélio Pires* (1925), a construção de uma determinada imagem do país eivada de preconceitos. O que está em jogo não é apenas a busca pelo "exótico", mas uma efetiva ordenação do que deve ou não ser apresentado como "exótico", o que implica necessariamente a valorização da montagem como organizadora de sentidos. Se por um lado a câmera recorta o universo e dele extrai sua significação (o "mundo do trabalho braçal"; o "mundo do capital"), por outro, a montagem intensifica sua ambiguidade: "Ainda que busque o pitoresco, o filme divide sua atenção com a propaganda das propriedades. [...] Quando está entre pessoas humildes que exercem sua atividade, tende a destacar a atividade, e não o trabalhador" (p. 58).

Há casos, porém, como nos filmes *As curas do professor Mozart* (Botelho Films, 1924) e *A "santa" de Coqueiros* (Ramon Garcia, 1931), estudados por Flávia Cesarino Costa, em que as próprias imagens parecem contradizer a

montagem, evidenciando sua ambiguidade. Em *As curas do professor Mozart*, por exemplo, enquanto os intertítulos procuram criar o espetáculo sensacionalista do "milagre científico da cura", as imagens mostram doentes que se esforçam de forma penosa em parecer curados, postos à exibição pública em cenários paupérrimos. "Resta no observador um incontornável desconforto diante da narração construída do filme" (p. 128).

Se o universo dos filmes estudados por Flávia Cesarino é o da pobreza extrema, Lucilene Pizoquero se volta para o seu oposto, isto é, para os filmes que retratam famílias da alta classe social daquele período. Mais uma vez, há algo nas imagens que parece "fugir" ao controle dos cineastas, e a modernidade pretendida "tropeça nos destroços de uma sociedade de base agrária, recentemente saída da escravidão e de débil regime político republicano" (p. 141). A autora investiga como essa representação social ancora-se no corpo feminino como o veículo para a construção e sustentação desse universo burguês.

Completam o panorama dois textos atípicos, respectivamente assinados por Guiomar Pessoa Ramos e pelo veterano montador Mauro Alice. Ambos partem de um fato comum: a visita dos reis belgas ao Brasil, em 1920, registrada no filme *Voyage de nos souverains au Brésil*. Guiomar Ramos entrevista sua tia-avó, dona de uma memória privilegiada; ela vivenciou o evento. Mauro Alice parte de depoimentos constantes do livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, de Ecléa Bosi, que igualmente se reportam à visita. Tanto Guiomar quanto Mauro Alice procuram "costurar" ou "montar", como num documentário, as imagens e as lembranças, em uma operação que, no entanto, não consegue esconder a pouca importância que o cinema brasileiro dos primeiros tempos ocupa no imaginário dos entrevistados.

Outras leituras (outras viagens) poderiam ser feitas em torno do livro. Aqui, privilegiou-se o recorte historiográfico dos textos (a meu ver, aquele

que mais se destaca do conjunto). Não deixa de ser uma opção sintomática: falar em cinema no Brasil ainda é, predominantemente, discutir a ideologia dos filmes e verificar de que maneira ela fundamenta a constituição de uma história. Nesse sentido, não há dúvida de que novos recortes precisam ser urgentemente trabalhados (uma história tecnológica do cinema brasileiro, por exemplo, permanece um território praticamente virgem). *Viagem ao cinema silencioso do Brasil* tem a vantagem, no entanto, de não se propor como um ponto de chegada, mas um percurso em aberto.

rebeca

Latinidades comparativas

Mariana Baltar[1]

Resenha

AMÂNCIO, Tunico e TEDESCO, Marina Cavalcanti (Org.). *Brasil-México: aproximações cinematográficas.* Niterói: EdUFF, 2011.

1. Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e professora adjunta da Universidade Federal Fluminense. E-mail: marianabaltar@gmail.com

Nas últimas décadas tem crescido a importância de estudos comparativos, uma tradição de reflexão e análises que acabam por contruir, com base na comparação, o próprio objeto. Se de um lado os estudos comparativos conseguem traçar pontes, de outro, eles, para além das aproximações, constroem as identidades. Em relação ao livro organizado por Tunico Amâncio e Marina Cavalcanti Tedesco – e, a bem da verdade, na própria trajetória do grupo de pesquisas ao qual esse livro se filia – os estudos comparativos constroem o próprio conceito de cinema latino.

Em alguma medida, os gestos comparativos das análises reinventam a própria noção de América Latina. São miradas que se alternam entre a tradição e a produção atual, passando por considerações sobre a permanência dos gêneros narrativos nas duas cinematografias, por análises de casos específicos, por dimensões e métodos variados da própria abordagem do cinema (de análises do tipo plano a plano até reflexões culturalistas de estudos de recepção).

Brasil-México: aproximações cinematográficas é composto por 11 artigos de pesquisadores brasileiros e mexicanos. E, mais que panoramas gerais, cada artigo parte de uma abordagem e caso específico, fazendo com que o livro como um todo funcione como o panorama múltiplo das aproximações de ordem histórica, política, estética e cultural entre Brasil e México.

O livro é fruto de outras aproximações, de cada um dos autores reunidos (oito brasileiros e três mexicanos) em trajetórias de encontros de congressos e corredores. Pelo menos quatro deles (Tunico Amâncio, Maurício de Bragança, Hadija Chalupe da Silva, Marina Tedesco) são participantes ativos da Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-americano (Prala),

que há um ano passou a congregar na Universidade Federal Fluminense os pesquisadores relacionados a esse campo.

Uma dificuldade comum em organizar um livro de artigos é fazer com que ele seja, ao mesmo tempo, pleno em suas individuações e denso como conjunto. Esse livro, em parte, resolve essa encruzilhada, sobretudo nos primeiros quatro artigos – "Santo vs Darth Vader: a construção de um fan cinema latino-americano", de Pedro Curi; "Fuzuê em Gaza (Poder, corpos e humor)", de Tunico Amâncio; "*La zona* e *Tropa de Elite:* os paralelos e diferenças da narrativa de thriller social contemporâneo", de Hadija Chalupe da Silva; e "Conflitos contemporâneos na tela grande: a representação de guerrilheiros e sem-terra nas cinematografias brasileira e mexicana recentes", de Marina Tedesco.

Esses artigos partem de objetos e abordagens muito díspares entre si – da cultura *fan* à tradicional pergunta pela representação de grupos e identidades nos filmes, passando pelo enfoque intertextual como centro da problematização – e, no entanto, em conjunto, conseguem dar conta das várias esferas de aproximações entre os dois países, do ponto de vista histórico, cultural e estético.

Contudo, isso, de certo modo, não acontece na segunda parte do livro, a despeito da excelência dos artigos de María Celina Ibazeta, Estevão Garcia, José Carlos Monteiro, Lauro Zavala, Álvaro A. Fernández Reyes, Maurício de Bragança e Claudia Arroyo Quiroz. Todos concentram-se na cinematografia mexicana, seja enfocando gêneros específicos e suas problemáticas (como é o caso de "Metáforas à mesa: Bustillo Oro, Buñuel, Ripstein e o melodrama familiar mexicano"), seja traçando uma análise de um caso em particular para pensar o gênero ou a autoria (como os artigos "El trabajo infantil documentado: algunas consideraciones sobre *Los Herederos* de Eugenio Polgovsky" e "*Cronos*. El origen del alquimista", respectivamente), ou (re)pensando os pontos de vista históricos (como "Pirâmides de imagens: a invenção da edad de oro na historiografia do cinema mexicano" e "O México de Alejandro Jodorowsky em

La Montaña Sagrada"). Por outro lado, mesmo abandonando o recorte explícito da aproximação entre Brasil e México, essa segunda parte do livro tem o grande mérito de traçar, com os artigos, um panorama histórico e contemporâneo de uma das mais tradicionais cinematografias latinas.

Ainda que se discuta o termo "idade de ouro" (o que é, no fundo, o objetivo do artigo de José Carlos Monteiro) e se questione uma historiografia pautada em marcos do cinema industrial, não se podem negar o valor e o impacto das empreitadas cinematográficas da primeira metade do século XX no México. Entre os anos 1930 e 1940, o cinema foi encarado como um aliado da consolidação de um processo modernizador e de um projeto de construção de identidade que justiticou fortes investimentos em produção, em formação, em constituição de um *star system* e em distribuição por toda a América Latina, o que contribuiu, por sua vez, para consolidar uma certa visão de América Latina.

Nesse sentido, parece adequado que o livro foque no México para sustentar sua reflexão do próprio conceito de América Latina vista desde as experiências cinematográficas. O enfoque no caso mexicano, contudo, não abandona o desejo comparativo que atravessa o livro como um todo, pois as reflexões nos levam, nós leitores, a estabelecer correlações e conexões com nossas próprias empreitadas cinematográficas.

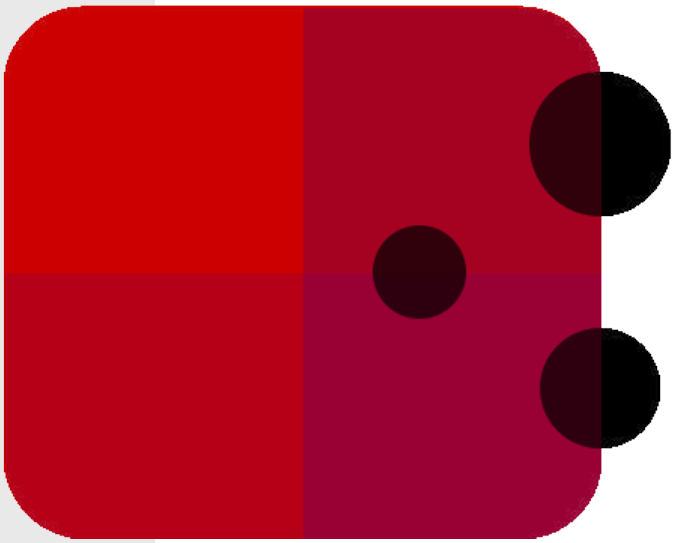
"Los autores que participaron en la elaboración del libro desconfían de las grandes síntesis, de las visiones de 'la totalidad', concordando con la suspicacia generalizada en nuestros tiempos hacia las grandes narrativas", escreve com razão a pesquisadora Aleksandra Jablonska em seu prefácio ao livro.

E, talvez, seja nessa desconfiança dos grandes panoramas totalizantes que resida o grande interesse de *Brasil-México: aproximações cinematográficas.* Pois, novamente citando Jablonska, *"en lugar de artículos que pretendan mostrarnos amplios panoramas, nos encontramos más bien con la búsqueda de algunos*

síntomas, de señales que podrían mostrar algunas tendencias en las cinematografías brasileña y mexicana".

É notável o esforço agregador presente na estrutura do livro. Agregar variadas tradições teóricas dos estudos de cinema, agregar pesquisadores de diversas nacionalidades e de formações distintas. Um esforço que se expressa na escolha pela não tradução dos artigos, nem do espanhol para o português, nem do português para o espanhol. Quase como se o livro praticasse em sua edição o espírito de suas aproximações, como se afirmasse: circulamos como somos, nas nossas diferentes línguas e perspectivas, traçando, na própria circulação, a aproximação. Ou seja, inventando uma *comunidade imaginada* a partir (e talvez por causa) da empreitada comparativa.

rebeca



FORA DE QUADRO

rebeca

FORA DE QUADRO

Brasil

brasil brasil brasil
brasa dormida
zumbidos

Vinícius Dantas[1]

1. Vinícius Dantas é ensaísta e crítico literário, publicou Bibliografia de Antonio Candido e organizou Textos de intervenção, do mesmo autor (ambos pela Ed. 34 e Duas Cidades, 2002). Participou no final dos anos 70 da editoria da revista Cine-Olho e do jornal Beijo.

rebeca

FORA DE QUADRO

Meditações sobre as ruínas: uma conversa sobre o cinema brasileiro hoje [*Os residentes*]

Tiago Mata Machado[1]

Francis Vogner dos Reis[2]

1. Tiago Mata Machado é cineasta, curador e crítico de cinema (O Tempo, 1996-00, Folha de S.Paulo, 2000-06). Mestre pelo DMM/Unicamp, realizador de Os Residentes (2011, premiado em Brasília 2010, Troféu Cine-Esquema-Novo e Mostra Aurora/2011 em Tiradentes).

2. Francis Vogner dos Reis é mestrando na ECA-USP e crítico de cinema. Colaborou em Cinética, Filme Cultura, Teorema, Cahiers du Cinéma España, Miradas del Cine (Cuba), La Furia Umana (Itália). Curador da Mostra de Tiradentes e roteirista de Carisma Imbecil, de Sergio Bianchi.

I – Uma conversa sobre *Os residentes*

Francis: *Os residentes* é um filme sobre arte e estética que busca se relacionar frontal e organicamente com isso, mas ao mesmo tempo *desvela o limite dos conceitos de arte e estética.* Acho que está claro que não é uma ode às vanguardas, mas uma reatualização dos princípios vitais das vanguardas, que existem no filme mais como gesto do que como programa (o que é fundamental). Acho um gesto político fundamental o filme afirmar uma potência da arte em causar um estranhamento a partir do que propõe como reorganização/destruição do mundo. O filme é o luto das vanguardas, mas ao mesmo tempo a relativização desse luto. Ele ri do luto. Não há mais espaço ou solenidade para chorar esse luto, pois o tipo de lamentação decadente do fracasso da reinvenção da sociedade (em sua destruição criativa) trai essencialmente esse projeto moderno de reinvenção permanente. Por isso, a intervenção da personagem mais misteriosa do filme (a artista que passa boa parte do tempo amarrada e vendada no banheiro) no discurso de um personagem – uma espécie de mecenas do grupo – sobre Robespierre é justamente um choque de agressividade sarcástica, porém verdadeira, com ojeriza a "discursos codificadores e doutrinadores". Ela "caga" no "sermão" ("chupa a minha boceta", "enfia esse projeto no cu") que esse personagem dá ao grupo de artistas-guerrilheiros, ridiculariza o exerciciozinho de poder de Andru (o tal mecenas) e o constrangimento geral do grupo. Contra o discurso – que denota um tipo de poder –, o gesto. Se todo discurso tem promessas de reconciliação futura, o gesto em si é urgente e desestabilizador. *Os residentes* é um filme cheio dessas rachaduras nos discursos a partir de um gesto (puro, duro, direto) que problematiza o que estamos vendo, coloca em perspectiva, estabelece uma crise. Você falou das artes plásticas, mas eu coloco o cinema em questão porque o cinema – pelo menos o nosso aqui no Brasil – vê

as coisas na esfera de "sensibilidade", uma espécie de reconciliação *new age* (o termo se deve, com alguma ironia, a essa influência do cinema oriental) com a ordem do mundo a partir da potência do indivíduo. Tem até crítico e cineasta por aí que faz elogios à ingenuidade/ignorância como "elemento político".

Tiago: *Os residentes* é um filme de depois das vanguardas que tenta repotencializar alguma coisa (a começar da premissa de que a arte não se concebe sem violento militantismo estético), mas que também repete a história como farsa. A vanguarda é também um gênero. Uma escolha ética e estética, sim, um modo de vida (uma aventura estético-ideológica), mas também um gênero que se constrói ao longo do modernismo. E que se esgota e morre com o modernismo, a princípio, porque o fundamental não é fazer uma obra de vanguarda, o gênero aí está para ser trabalhado, mas fazer uma obra para um público e uma crítica que sejam de vanguarda. Não dá para fazer obra de vanguarda sem público e crítica de vanguarda que a ressoem. Da mesma forma, o cinema de invenção: ele pertence a uma época em que se pretendia mudar a um só tempo o cinema e a sociedade, e a época ecoava esse gesto, tornava-o orgânico. Mas como fazer cinema de invenção numa época em que predomina o mais estrito pragmatismo – o.k., a época está mudando, tenho alguma esperança de que estejamos vivendo uma cisão neste exato momento. Nos *Residentes*, a proposta era fazer das filmagens a possibilidade temporária de uma revolução na vida cotidiana – potencialmente, toda filmagem é ou deveria ser assim. Nossa intenção era criar uma possibilidade de utopia ao menos durante o encontro das filmagens, envolver a equipe em um pequeno complô lunático, fazer da casa em que filmávamos uma verdadeira zona autônoma temporária, reinventando o mundo a partir da reatualização das forças de embriaguez revolucionárias do passado – uma história (para lembrar Benjamin) em que o atual se move na selva do outrora e o passado está carregado do agora. Enfim, não propriamente um cinema de invenção, mas a invenção através do cinema, temporária, perecível, não propriamente uma utopia, mas algo como uma utopia portátil. Há no filme

uma abordagem contraditória que resulta do convívio da possibilidade com a impossibilidade de se recuperar velhos sentimentos, velhas paixões. O sentido de urgência: não há o que esperar, é preciso que haja um presente puro para a arte, o combate artístico contra a esclerose e a morte. A esclerose dos mercados, para começar: em sua zona autônoma, os residentes forjam uma nova economia vital, tentam restituir a arte à vida, fazem circular signos e representações por aquele espaço, temporariamente, e acabam caindo no mesmo erro daquela mesma economia que recusavam, elevando o excesso e o desperdício à condição de princípio. As vanguardas pertencem a um sentimento do século 20, a "paixão pelo real" (Badiou). As vanguardas, seus manifestos, uma violenta tensão visando sujeitar o real a todos os poderes da forma. Uma revolução sensível, várias, em meio à busca ativa pelo homem novo, essa utopia permanente do século sob a qual correram muitos rios de sangue – e de tinta. As primeiras vanguardas, lembra Badiou, eram grupos que se decidiam em um presente, que proclamavam violentamente o presente da arte, diziam "nós começamos", e esse começo era sempre uma presentificação intensa da arte. Um presente puro. Com o passar do século, as novas vanguardas se viram repetindo esse eterno recomeço, essa eterna manhã. Toda nova vanguarda que surgia a partir dos anos 50/60 tinha que se anunciar, doravante, como a própria morte da vanguarda. O fim da vanguarda, a superação do artista, a diluição da arte na vida deviam começar pelo suicídio da vanguarda, uma consciência adquirida. As novas vanguardas se faziam solenes, patéticas, desesperadas, mas sem perder a ironia jamais, teatralizando a sua própria morte como se do último e supremo gesto vanguardista se tratasse. Em parte, para as vanguardas, a história se repetia como farsa. Ao mesmo tempo, as novas vanguardas, as verdadeiras, conseguiam reatualizar o gesto de ruptura inicial das vanguardas históricas, repotencializá-los a ponto de consumar-lhes os projetos. No filme, acho que essas duas tendências estão presentes: a ideia da greve da arte pode ser vista tanto como uma farsa quixotesca (como os manifestos neoístas, que reduziam as vanguardas a um discurso vazio, a um beco sem saída retórico) quanto como

uma reatualização do situacionismo, uma tentativa de repotencializar o gesto crítico debordiano na era da arte contemporânea.

Francis: Seu filme fala de política e ideologia, mas, para chegar aí, fala de arte, das representações do mundo. Existe a consciência desse mundo forjado por regimes estéticos, de transformação da vida num experimento estético: tudo é representação de algo que "foi". É um mundo de construção, não de ontologia, por isso é possível inverter papéis e reconfigurá-los, recriar espaços. A matéria com que os personagens trabalham são "destroços ideológicos" e, a partir desses destroços, já não é mais possível um certo tipo de ação (como em Rossellini e Fuller), mas a sua representação – seja nas barricadas imaginárias dos personagens que jogam pedras e bombas invisíveis, seja no próprio conceito de um coletivo criativo.

Tiago: Um aforismo de Karl Kraus, o mestre de Brecht e Benjamin: "O político é alguém metido na vida, não se sabe onde. O esteta é alguém que quer fugir da vida, não se sabe pra onde". *Os residentes* é um filme de personagens que fugiram da vida, não se sabe pra onde – "A verdadeira vida está ausente. Não estamos no mundo" (Rimbaud). Em que pé eles ainda estão metidos nesta vida, é preciso pensar e é algo que tem a ver com os limites e possibilidades de se fazer cinema de invenção hoje em dia. Se o filme vacila em sua busca por uma ruptura, se ele demonstra às vezes uma consciência demasiada de si mesmo, é por conta disso.

Francis: Utopia, como sabemos, não é um lugar a se chegar (a "topia" seria esse lugar pleno e sem contradições), mas um horizonte necessário para a aventura humana. Por isso essa imagem da "utopia portátil" é formidável, porque coloca em crise o projeto utópico (a ressignificação desse projeto, na verdade) a partir do que parece uma reprise das vanguardas: os seus dois

filmes parecem se erigir em cima das ruínas que o século 20 nos deixou – e "ruínas" no sentido benjaminiano. O que me faz pensar em Walter Benjamin é o fato de ele partir das ruínas da história (ou da história como ruína) como uma possibilidade de pensar o "movimento" da história, mas a história a partir da contingência (não da universalidade) e do alegórico que, diferente do símbólico, precisa sempre ser novo e encontra seus infinitos sentidos na sua morte e na sua descontextualização.

Tiago: Sobre as ruínas, li outro dia um texto de um benjaminiano, "Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros". Sobre a paisagem devastada dos dias de hoje: os escritores escrevem mal porque têm de fingir que sua língua continua viva, as religiões são desprovidas de piedade porque já não sabem abençoar, os legisladores legislam em vão, os políticos administram o medo (a segurança como paradigma de governo não instaura a ordem, mas administra a desordem) etc. e tal... Perambulamos em meio a espectros do Comum, como diria Pelbart sob inspiração de Agamben (o benjaminiano referido acima). Defendemos uma forma de vida supostamente comum, mas intuímos que esses consensos já não passam de espectros, que eles não nos dizem mais respeito de fato, que não têm mais verdadeira consistência e que nos são mais ou menos impostos. Talvez me identifique mais com essas ideias por ter sido filho de comunidade (como a criança do filme) e por ter vivido depois no exílio e nunca ter me adaptado inteiramente em minha volta ao Brasil. E, por fim, posso também culpar a cinefilia (ela é sempre culpada) por minha misantropia e por essa sensação de ser uma espécie de órfão do século 20.

Francis: O meu texto sobre o seu filme e também sobre o *Santos Dumont pré-cineasta?* (de Carlos Adriano) é essa reflexão sobre as ruínas, já que tanto o filme do Carlos Adriano quanto o teu partem dessa herança, desse "lugar vazio" que as inquietudes do século 20 deixaram em (e marcaram) alguns espíritos, e deixaram alguns de seus rastros mais fortes justamente no cinema,

e isso se encontra perfeitamente com esse teu relato pessoal de órfão do século 20. Quando falo de "lugar vazio", não falo de vacuidade, de falência derradeira dos projetos, mas falo que *Os residentes* existe em um tempo (é consciente disso, problematiza isso) que aboliu a aventura estético-ideológica, pois tudo que já foi transgressor hoje está inserido em um nicho de comportamento que se transforma muito rapidamente em nicho de consumo. Quem taxou o filme de datado não entendeu nada, pois, ao se autodefinir como um filme em que os personagens se propõem viver em uma "zona autônoma temporária", ele reflete essa impossibilidade de hoje propor uma utopia de liberdade dentro do sistema. Ele carrega a herança de tudo o que aconteceu no século 20, mas coloca tudo isso em perspectiva. Não é romântico. É contingencial. Nesse sentido, aquele esporro que a artista plástica dá nos residentes na última parte do filme é bastante significativo. É o oposto de certa choradeira de esquerda decadente e/ou arrependida que vimos em alguns filmes reacionários na última década, como *Invasões bárbaras* e *Os sonhadores* (e alguns filmes de ex-cinemanovistas), que se alinhavam – já meio tardiamente – no finado discurso de fim da história.

Tiago: Há uma sobreposição de eras no filme, o tempo cíclico das vanguardas, que vejo como uma espécie de grande espiral – me lembro sempre de imediato da espiral de terra de Robert Smithson, para mim uma das maiores obras de vanguarda do século passado (incluindo o filme, *Spiral Jetty*). Smithson gostava de dizer que a Terra nada mais era do que um grande museu. O final dos *Residentes* reflete mais ou menos essa proposição da *land art* de Smithson. Se vivemos em meio a ruínas, a melhor via de acesso ao presente talvez passe por investigações arqueológicas (o legado foucaultiano que Agamben assume). Encontrei um amigo americano no Festival de Berlim, Tim Blue, que me descreveu *Os residentes* um pouco nesses termos, como uma espécie de poema épico brechtiano que sobrepunha várias camadas conceituais e estéticas das vanguardas sob uma perspectiva contemporânea – ele acabou escrevendo um belo texto no blogue dele. A propósito dessa conversa,

inclusive, peço licença para anexar aqui um email que acabo de receber de um amigo das artes (Pedro França).

Pedro: "*Os residentes* parecem sobrepor mesmo várias camadas temporais distintas. Talvez, mais do que paródia, possa-se falar de um desajuste entre as camadas temporais, discursivas etc., que ali convivem (penso em Brecht e em como os personagens misturam falas suas com falas coletivas). Grandes batalhas estéticas talvez consistam em de fato forçar essas dissonâncias, deslocando práticas artísticas assentadas em contextos discursivos, liberando-as da esfera da cultura, e pondo-as novamente em movimento, atrito etc. Creio que o situacionismo dos anos 60 é um desses corpos estéticos cuja vitalidade está hoje em questão. Enfim, a pergunta recorrente, 'o que fazer com isso', deve ser levada a sério, e a resposta deve ser dada pelos artistas. Estou convicto de que é urgente promover roubos, estupros, assaltos e atentados a propostas estéticas passadas, no momento em que todas elas são adoçadas pelo melado da cultura, da norma, da polidez. Me lembro de uma palestra de Joseph Kosuth intitulada 'The intentions of stealing'. Ele dizia: 'A arte sobrevive influenciando arte e não como resíduo físico das ideias de um artista. A razão pela qual diferentes artistas do passado são 'trazidos à vida' novamente é que algum aspecto de sua obra se torna utilizável por artistas vivos. Parece que não se reconhece o fato de não haver nenhuma 'verdade' sobre o que é arte'. Isso foi muitas vezes confundido por um tipo de 'essencialismo', mas não é."

Francis: A crise do casal (Gustavo e Melissa), no filme, é material de experimento estético, um experimento que não é só formal, mas é também da própria relação afetiva desses personagens. O homem corta seu bigode e a mulher integra um bigode ao seu visual, um bigode feito com seus pelos púbicos. Assim como o *ethos* dos personagens é, literalmente, construído com intervenção de cores, terra, tijolo e cimento, inclusive o personagem de Dellani Lima é esse "artista operário" que está em constante trabalho de reinvenção de

espaços, intervenção e construção. Os "conteúdos" do filme só existem nesse forjamento plástico (abstrato ou não) das relações e situações.

Você (o seu discurso) questiona a obsessão pelo real e pelo naturalismo do cinema brasileiro e, como resposta a isso (e posicionamento), investe em um cinema que, como você mesmo já disse, é impuro porque tem em sua tessitura elementos de outras modalidades de arte, sobretudo artes plásticas.

Tiago: O meu discurso da impureza pode ser visto como um programa, uma salvaguarda para a minha liberdade criativa. O meu lado mais godardiano é esse de acreditar que tudo cabe em um filme. Mas a impureza é também, a esta altura, uma aposta na vitalidade do cinema. Lembremos que no final dos anos 80/início dos 90, um artigo de Serge Daney, prenunciando a morte do cinema no surgimento da imagem digital, fez soar o alarme. Essa teria sido, como diria Nicole Brenez anos mais tarde, a origem de um grande tema melancólico de época, inspiração de muitos filmes enlutados – a começar, do próprio Godard. Não era a primeira vez que o surgimento de uma nova tecnologia inspirava o luto do cinema: lembremos da crise de Wenders em torno da imagem eletrônica, poucos anos antes (seus últimos filmes que ainda prestavam), ou do eterno e sempre produtivo luto do cinema mudo. Mas o fato é que o digital encerrou mesmo uma era: seria preciso voltar aí ao mito do cinema total baziniano, o mito de uma arte/ciência nascida de todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade e que se desenvolveria em direção a uma recriação cada vez mais integral do mundo. O mito de um realismo integral. A partir do momento em que a imagem cinematográfica deixava de ser uma prova da realidade (o molde de uma máscara mortuária, um decalque do real), tornando-se fruto de uma operação digital, de um computador, o cinema perdia aquela dimensão e potência ontológicas que Bazin soubera tão bem tomar emprestado da fenomenologia. Ainda assim, e isso todos notaram, o realismo sobrevivia na era digital, e sobrevivia ainda mais forte do que antes porque se tornara, diria

eu, para além da prova, uma crença – o real de uma imagem digital, quem pode prová-lo? Sobreviveu a ponto de Alain Bergala falar (paradoxalmente) do realismo rosselliniano como um "modernismo definitivo". Foi a época do canto do cisne do novo realismo iraniano e especialmente, depois, de Pedro Costa, que exerceu para a nova geração, de certa forma, o papel de Rossellini, apresentando as potencialidades de um novo-realismo-como-sinônimo-de-realização. Filmes como *O quarto de Wanda* provavam para jovens cineastas debutantes do mundo inteiro que, com o mínimo de aparato, uma câmera digital nas mãos e uma pessoa interessante à frente, era possível fazer cinema. Foi nessa época que Comolli, sua produção teórica mais recente, virou moda na academia brasileira. O arraigado bazinismo do pensamento de cinema francês da tradição dos *Cahiers* produzia talvez o seu último suspiro, mas o que era sintomático nesse bazinismo algo tardio do novo Comolli, muito pela forma como este foi assimilado por aqui, era seu lado esotérico (o "risco do real" passando a fazer as vezes de um novo graal cinematográfico, tomando o lugar da *mise-en-scène*). Essa tradição do pensamento cinematográfico, a mais forte que já existiu, que vai de Bazin a Daney, vê na potência documental a essência do cinema – "o selo da relação real de um tempo (aquele do registro), de um lugar (a cena), de um corpo (o ator), e de uma máquina (aquela que assegura o registro)" [Comolli, *Ver e poder*]. Para essa tradição, a imagem digital, o mundo recriado pelo computador só pode se apresentar mesmo como uma espécie de "outro do cinema" (como diria Comolli), um perigoso vírus mutante – a ameaça da mutação de uma ciência da verossimilhança, que buscava uma verdade relativa, para uma ciência da inverossimilhança, que engendra uma realidade virtual que, não sendo nada mais do que um subproduto do antigo ilusionismo, torna "crescente o empobrecimento das aparências sensíveis" (Virilio). Mas há também aí um tanto de purismo, e o cinema, como o próprio Bazin ensinava, não comporta muito essa atitude: o cinema é arte impura e, se ele sobrevive ainda hoje, é porque, espécie de organismo vivo, sempre foi capaz de assimilar e mesmo se tornar mais forte a cada novo vírus que veio contaminá-lo – também

Bazin sobrevive mais, hoje em dia, penso eu, por sua teoria da impureza. Um novo cinema (e uma nova cinefilia) mal começam a se esboçar, mas talvez ainda seja cedo para apostar nessa espécie de eterno contemporâneo do qual nos fala Jacques Aumont. Ele mesmo reconhece o papel cada vez mais minoritário do cinema no grande museu da arte contemporânea, essa perfeita amálgama entre o mercado de arte e o capitalismo avançado, na qual os cineastas (mais do que o cinema) têm sido anexados.

Francis: Nos *Residentes*, o processo parece ter sido mais ou menos o inverso: anexaste uma artista (Cinthia Marcelle) ao processo criativo e à economia vital do filme. Há sequências em que o filme parece dialogar (e se integrar) direta e abertamente com os trabalhos dela.

Tiago: Duas pessoas são capazes de inventar um mundo novo entre si quando não sucumbem à ilusão de que os laços que as unem as tornaram uma só pessoa – desculpe o fraseado, mas é algo que tem muito a ver com o filme. O mundo é sempre o que está entre as pessoas e é por isso que nossa comunidade-por-vir começava necessariamente, nos *Residentes*, pelo casal, fruto que era do diálogo criativo que marcou o início de minha relação com Cinthia – no fundo, acredito mais nas parcerias, nos diálogos a dois, do que em grupo. Cinthia talvez nem tenha se dado conta, mas era ela a verdadeira artista sequestrada da história. Por mais de dois meses, consegui retirá-la do mercado de arte. A ideia de greve da arte, que eu vejo como central ao filme, veio um pouco daí, como uma crítica de viés debordiano a um sistema de arte que transforma artistas criativos como Cinthia em espécies de experimentadores profissionais a serviço da esteira de produção que serve aos sentidos. Estamos em um momento em que o mercado de cinema parece caducar diante dessa perfeita amálgama do capitalismo avançado que se tornou o sistema de arte. Por mais que desprezem esse novo mercado, os cineastas não podem deixar de invejar a liberdade da arte contemporânea (ainda que dificilmente a entendam), que é, em última instância,

a liberdade de circulação do grande capital, seu excedente. Estamos falando de uma espécie de *capital art* em que o artista deve provar sua capacidade de produção, tornar-se uma espécie de empresário, gerenciar "times de trabalho" e aceitar que o seu nome se torne uma espécie de marca. No espírito vanguardista de arte diluída na vida fomos buscar uma linha de fuga para essa situação algo claustrofóbica. Essa linha de fuga acaba, no filme, com os personagens em meio à natureza, seguindo um pouco o percurso dos últimos vanguardistas (como Beuys e os neoconcretos), cuja arte passou, em determinado momento, a nutrir pretensões terapêuticas e xamânicas. Uma fase, nos 70, em que essa tentativa de diluição da arte na vida flerta com o sentimento religioso, que eu vejo sobretudo como uma tentativa de, no embate contra a institucionalização crescente da arte (hoje consumada), recuperar o valor e a função terapêutica (transcendental) da arte. A verdadeira arte sempre foi uma sublimação do sofrimento humano, sempre teve uma ambição terapêutica e didática para a existência. A verdadeira arte nos serve de alimento, nos ajuda a viver. Um bom romance, um bom filme me são essenciais para tocar a vida. Não se trata de autoajuda, mas da arte como um alimento psíquico – a própria psicanálise nasce daí, como fruto e evolução mais racionalizada da terapia estética, das tragédias, de Shakespeare. No desespero das vanguardas em seu lema da diluição da arte na vida, havia ainda um pouco o resquício dessa vontade de verdadeira arte frente à museificação e institucionalização da arte. Hoje, a instituição de arte venceu e a arte (contemporânea) se resume cada vez mais a um mecanismo de distração e produção de sensações supérfluas e inócuas que não (re)ligam nada e que alimentam mais o capital (como mercadoria que encarna o seu excedente, para colecionadores/investidores) do que as pessoas. Como são representantes e empregados das instituições, os curadores, que ditam a cultura da arte contemporânea, as regras, tendem naturalmente a condenar qualquer resquício dessa antiga ambição artística hoje, tornando-a histórica.

Francis: Nesse sentido eu vejo outro traço interessante em *Os residentes*: ele vai contra a pauta positiva de muitos jovens artistas brasileiros que parecem acreditar, de modo muito conciliado, na capacidade transformadora da arte. Como você disse, *Os residentes* é um filme sobre a greve da arte. Existe uma boa quantidade de filmes (sobretudo documentários) que celebram a sensibilidade artística e a nobreza humana segundo a capacidade de produzir o belo, mesmo que esse belo só seja um clichê da beleza, às vezes em tom paternalista (quando se filma pobre) ou de autoadmiração (quase se faz filme sobre si mesmo). A palavra é "potência". É a ideologia do "sou brasileiro e não desisto nunca". Nisso tudo tem um lado da política oficial: há um discurso político de que a arte deve gerar inclusão social, dar voz aos que não têm voz, contemplar contingentes culturais de maneira democrática etc. O.k., nada contra a democratização de meios de produção de arte, a distribuição do dinheiro da cultura e etc., coisa que o Ministério do Gil fez muito bem. O problema é o tipo de discurso gerado a partir dessa demanda, o que acaba norteando determinada prática cultural e política: seria mais importante investir dinheiro em práticas culturais que visem geração de renda e inclusão social, do que apostar numa política cultural que fomente projetos artísticos efetivos que não respondem em primeira instância a interesses do mercado. Veja só as primeiras entrevistas da secretária do Audiovisual, Ana Paula Santana, em que ela fala de coletivos criativos. O ponto de vista dela é o fomento de empreendedorismo, não de criação artística: fala de arte como produto de prateleira. Revelou total desconhecimento do que é "coletivo" e processo artístico, fala em potencializar "processo criativo" dentro de uma lógica de laborterapia e evento de mídia (falou até em *reality-show*). Como se o governo tivesse que propor métodos de criação artística que visassem um determinado tipo de produto e que esses projetos fossem uma publicidade de si mesmos. Vemos aí o poder institucional e a política oficial entrando em um campo que não lhes diz respeito, que é o da criação. O que eu quero dizer com isso é que a arte está perigosamente instrumentalizada por uma ideologia desenvolvimentista, mesmo que seja de

caráter mais social do que econômico. Essa ideologia está preocupada mais em fazer política que possibilite uma autopropaganda de desenvolvimento social, do que realmente em mexer no vespeiro que é a produção de arte no país. Há esse aspecto da política oficial, mas não é inteligente direcionar a crítica só ao Ministério da Cultura. Existe uma mentalidade generalizada, gerada pela facilidade de acesso aos meios de produção artística, de que fazer arte é um dom de gratuidade. É o discurso da "potência do sujeito". Isso está no discurso político e até mesmo nos filmes.

Tiago: A ideia da greve de arte, sua farsa que seja, também vem da noção de que o verdadeiro gesto de resistência hoje está em afirmar não aquilo que podemos fazer, mas aquilo que podemos não fazer. Enquanto as democracias modernas nos impelem a tudo fazer e a crer em nossas capacidades (do *just do it* ao *yes, we can*), todo o maldito imperativo da produção, é a possibilidade do não fazer que deve redefinir o estatuto de nossas ações. Essa é uma ideia que retiro de Agamben: "Aquele que é separado do que pode fazer, pode ainda resistir, não fazendo. Aquele que é separado da sua impotência perde, em contrapartida, antes de tudo, a capacidade de resistir. E como é somente a calcinante consciência do que não podemos ser que garante a verdade do que somos, assim é somente a visão lúcida do que não podemos ou podemos não fazer a dar a consistência ao nosso agir".

Francis: O seu filme tem sido alvo de críticas que não se relacionam com o que ele efetivamente propõe, mas sim críticas que quase reclamam que o filme é de uma maneira que "não se deve ser". O seu filme estimulou um tipo de situação interessante entre críticos, jornalistas, público e outros realizadores que o viram e com os quais eu conversei. Foi um estranhamento geral, o que não é novidade para filmes – como *Os residentes* – que divergem de tendências muito em voga no cinema contemporâneo ou que não se relacionam de maneira muito óbvia com a tradição. Não houve resistência, por exemplo, à

rarefação dos filmes *O céu sobre os ombros* e *Transeunte*, nem à extravagância de *A alegria*. As "estranhezas" desses filmes não são estranhezas, são códigos absolutamente assimilados pela crítica e por certo tipo de público, um público/crítica que despreza propostas estéticas mais desbocadas (José Mojica Marins, por exemplo), mas também recusa coisas mais sofisticadas (os filmes do Júlio Bressane, por exemplo). Partidários (para usar um termo de Ruy Garnier) do "meio-termo aguado". O seu filme se chocou contra essa cultura do "meio-termo aguado". Foi rechaçado por alguns por má vontade, recalque e ignorância pura e simples. Outros talvez não tenham falado mal, mas lhes faltou repertório (para entender o que realmente está implicado no filme) e curiosidade (para se deixar provocar pelo filme).

Tiago: Devo dizer hoje que o embate com essa cultura que rege o cinema brasileiro me foi fundamental. Me colocar como uma voz dissidente, assumidamente minoritária, fez a minha força. As reações contrárias serviram para fortalecer algumas convicções, os inimigos fizeram o combate valer a pena. A princípio, a minha situação era mais ou menos a mesma da de meus personagens. Uma fragilidade algo quixotesca. Meu filme era uma aposta em um leitor que ainda estava por vir e que talvez nem existisse, como aquelas cartas que Quixote escrevia para a sua Dulcineia e pedia para Sancho entregar, uma carta de amor escrita para uma amante imaginária, em uma linguagem que esta, se existisse, talvez não compreendesse, carta que talvez nem chegasse a um destinatário, que talvez nem fosse entregue, nem lida, muito menos entendida. Aos poucos, comecei a encontrar os meus leitores. Encontrei as minhas Dulcineias e também os meus moinhos de vento: desde o princípio, é verdade, eu sabia que o pequeno complô lunático de meus personagens era também um complô (nosso) contra o cinema brasileiro, uma forma de afirmar a liberdade de expressão e de invenção em um momento em que imperam as cartilhas do *savoir faire* e regras de conduta de toda espécie, toda uma ordem simbólica (essa espécie de constituição não escrita da vida em sociedade).

Francis: Mas esses problemas não são de formação, não são só problemas da nossa cultura brasileira. São problemas geracionais. Hoje, a provocação estética e a transgressão precisam vir com manual de instruções. As pessoas se deixam provocar na medida em que possuem uma leitura satisfatória para essa provocação, na medida em que podem "domesticar" essa provocação. Antigamente as provocações pareciam funcionar melhor porque os interlocutores dos filmes (sejam ou mais conservadores ou os mais liberais) tinham convicções mais sólidas. Hoje, quais são as convicções? Aceitar as ideias ou valores que se vendem de modo mais convincente segundo certa pauta de flexibilidade de valores. É o *marketing* intelectual e cultural. Se não fosse por outras qualidades, *Os residentes* já valeria por desvelar a fragilidade da subjetividade dessa cultura (não só de cinema) que temos não só no Brasil, mas na contemporaneidade. A disseminação de uma ignorância arrogante, que não entende as coisas e, por isso, diz que elas não importam.

Tiago: A reação ao meu filme não se deu apenas por este ter quebrado as regras estéticas vigentes (a verossimilhança para o cinema *mainstream*, a rarefação para o cinema emergente, os novos efeitos de realidade). Essas regras estéticas implicam também normas de conduta: todas as críticas que me foram dirigidas vinham acompanhadas de comentários personalistas, notas sobre o meu comportamento nos debates, as reportagens até mais do que as críticas, até mesmo os prêmios que recebi vieram acompanhados de ressalvas assim, sobre o meu comportamento (eu que sempre fui tão discreto). Essa é para mim uma prova de que estamos falando de um espaço simbólico com limites claros.

Francis: Não era de se estranhar esse tipo de mal-estar dos "guardiões da cultura". Guardiões não pensam, mas "guardam", precisam de normas e manual de instrução.

Tiago: É um pouco aquela história: a cultura é a regra e é da natureza da regra ir contra a exceção. Se o cinema brasileiro vai mal, isso se deve muito à cultura que o gera e alimenta. Um espaço simbólico protagonizado por críticos zelosos de sua autoridade, cineastas zelosos de sua carreira, produtoras truculentas, repórteres aduladores e eminências pardas que legitimam ou deslegitimam projetos em suas vastas zonas de influência. Um ambiente propício ao arrivismo e ao darwinismo social, como tudo mais no Brasil. O jovem cineasta emergente que cuida de dar os passos certos para se inserir no mercado de festivais do dito cinema contemporâneo não difere muito, nesse sentido, do cineasta *mainstream* que se quer provar à altura dos padrões do mercado internacional. Ambos os nichos seguem estratégias de inserção. Todos seguem regras que são, antes de tudo, regras de conduta. Há demasiado cálculo nas ações dos cineastas brasileiros, o que impede o surgimento espontâneo de um verdadeiro cinema. Há demasiada ambição, mas não a ambição de explorar toda a riqueza de possibilidades do dispositivo cinematográfico em suas relações simbólicas com o real. É bem previsível afinal que, nesse contexto, um filme escalafobético como *Os residentes* seja visto como uma provocação indesculpável. Um filme que vai contra todas as regras do como-se-deve-fazer-para-continuar-uma-carreira-promissora, que não segue cartilha nenhuma. Além do mais, um trabalho cheio de convicção e pretensões estético-existenciais, tudo o que os agentes culturais brasileiros mais abominam. Os cineastas brasileiros hoje, inclusive e especialmente os do dito novíssimo cinema brasileiro, dividem-se, para mim, entre aqueles poucos que se arriscam de verdade em nome da experiência cinematográfica e os que só fazem cálculos para a carreira. O gesto cinematográfico em que acredito hoje é aquele que começa não sendo um gesto calculado de carreira, demasiado estratégico de partida, um passo seguro em uma carreira bem administrada. Um verdadeiro gesto de risco hoje começa por colocar em risco a carreira daquele que nele se lança. Entre os jovens realizadores, há também os administradores, aqueles que cuidam de dar passos seguros na carreira, mas, de uma forma geral, ainda há uma saudável dose de

amadorismo no novíssimo, e é desse amadorismo que devemos cuidar frente ao profissionalismo de estampa do cinema *mainstream* brasileiro. Estamos mesmo aqui nas antípodas da estética da fome (Ivana Bentes falou em cosmética): tudo o que parece importar aos cineastas de carreira é provar que são capazes de fazer cinema "como os outros", mostrar certo padrão de qualidade, certa eficiência na emulação do cadáver do cinema clássico, seu modelo vazio estandardizado, para adquirir no mercado internacional uma carta de habilitação que lhes permita servir de capatazes em produções hollywoodianas ou grandes coproduções internacionais. Diante desse profissionalismo que resulta em filmes não apenas padronizados e sem personalidade (ética e estética), mas também sem verdadeiro caráter ou convicção, é inevitável falarmos em nome do verdadeiro cinema nacional e evocarmos as potências do inigualável amadorismo cinematográfico brasileiro, cantar a impureza e o excesso, celebrar o tosco e o primitivo (ir de Glauber a Candeias, ou mesmo da chanchada à pornochanchada). É preciso fazer do amadorismo uma reserva utópica. Diante dos profissionais, esses cineastas do selo de qualidade, que se pretendem mais sérios e mais adultos, sejamos as crianças que levam o jogo cinematográfico até o fim. Qualquer criança sabe que brincar é mais nobre do que trabalhar.

Francis: Me parece que a crítica (ou alguns críticos) e os cineastas sofrem da seguinte questão: o que afirmar para além da constatação de sintomas? Não é questão de ser contra o plano-sequência, o plano *tableau*, contra o documentário, contra o cinema de gênero ou contra certo tipo de plasticidade das imagens, mas sim de questionar as implicações de certo uso recorrente de procedimentos, códigos, elementos formais. E que implicações seriam essas? Meramente formais? Não. Mas sim éticas (o que propõem efetivamente como sistema de valores) e morais (o que afirmam em seus procedimentos), não no sentido de fazer um policiamento pelo bom uso dos procedimentos artísticos, mas de tentar entender o que esses filmes estão dizendo (mostrando). O que esses filmes – como sujeito, não como objeto – estariam dizendo acerca do

mundo em que vivemos? O que estariam propondo além do diagnóstico de "sintomas" da contemporaneidade? Sempre usei a metáfora do legista para entender certo estado limite do crítico de cinema, mas hoje serve também para os cineastas. Um legista trabalha sobre um corpo morto: abre, disseca, separa e distingue, dá nomes aos orgãos, reconhece-os e inclusive consegue dizer com mais precisão a *causa mortis*. O legista não precisa de um sujeito, mas de um cadáver. O legista seria capaz de falar sobre o estado de um corpo e do mal que poderia ter lhe tirado a vida, mas não sobre seu espírito, seus conflitos, seus ódios e seus amores, coisas que inclusive poderiam ter contribuído para o agravamento de seu estado de saúde. Rabelais era médico aparentemente competente e sacerdote católico medíocre, mas foi como escritor que se destacou, justamente porque foi assim que conseguiu dizer coisas de que a ciência e a religião não davam conta. Arthur Schitzler era um médico que com a literatura buscou entender enfermidades da alma de um sujeito, de uma classe social, de uma época... Estamos hoje na contramão disso: muitos críticos e acadêmicos de cinema agem menos como escritores e mais como legistas na busca do conhecimento acerca do que constitui as obras artísticas e o "espírito" de nossa época. Como se fossem falar sobre o amor dissecando um coração, como se fossem falar sobre o ódio tentando entender o funcionamento da produção de bílis no fígado. Eu entendo que a maior parte dos filmes hoje parece não conseguir dizer muita coisa sobre o mundo em que vivemos e entendo que esses pesquisadores de cinema que deixaram de acreditar no cinema (viúvas do cinema moderno) venham se aproximar de outros fenômenos ligados às experiências com imagens hoje, seja em nível tecnológico, social, midiático... me parece que muitos transferiram o anseio de intervenção histórica que o cinema (e a crítica) moderno propunha para outras coisas que estão bem aquém do cinema. A diferença é que no cinema moderno os fenômenos eram os grandes filmes; hoje, vêm a ser qualquer coisa: vídeo de Youtube, programas de auditório, experiências de oficina de cinema. Será que realmente os filmes nada têm a dizer? Será que vivemos em um período de afasia e derrota total do

cinema? Ou será que as ferramentas de nossos críticos, teóricos e pesquisadores estão obsoletas? Será que essa atitude de estudar os fenômenos existentes e autônomos (inclusive nos filmes) em detrimento de uma reflexão arriscada, propositiva, que vise algo para além da hermenêutica elementar, não seria traço de nossa época pragmática, metódica e funcional? Não é a maneira de olhar as coisas que tem de mudar, mas sim o modo de falar dessas coisas. Você deve concordar comigo: podemos até ler textos por aí com cacife intelectual, mas que são melindrados nos seus posicionamentos, porque não sabemos ao certo o que o escriba achou do filme. Artigos e textos que parecem trabalhos escolares, relatórios de legistas (para voltar à metáfora). Vejo método, vejo pesquisa, vemos embasamento, mas não ouço a voz do escriba. Ora, o estilo seria não só a voz, mas a dicção do crítico, onde eu sentiria, para além de todo seu esforço de embasamento, sua afirmação, seus ódios e seus amores, seus desejos e sua recusa e, por meio disso, entraria em contato com esse olhar sobre o filme, sobre o mundo. Li outro dia um texto do crítico Luiz Carlos Oliveira Júnior em que critica duramente *Viajo porque preciso volto porque te amo* e que no fim cita uma entrevista com Marguerite Duras, em 1980, em que ela falava mais ou menos isso que concluí aqui, no sentido de que ela vê nessa afasia a perda de sentido político. Transcrevo:

> "Para mim a perda política é antes de tudo a perda de si, a perda de sua cólera assim como a de sua doçura, a perda de seu ódio, de sua faculdade de odiar assim como a de sua faculdade de amar, a perda de sua imprudência assim como a de sua moderação, a perda de um excesso assim como a perda de uma medida, a perda da loucura, de sua ingenuidade, a perda de sua coragem como a de sua covardia, a de seu terror diante de tudo assim como a de sua confiança, a perda de suas lágrimas assim como a de seu prazer (...). Marguerite Duras, 'La perte politique', Cahiers du Cinéma nº 312-313, junho de 1980)"

II – O cinema brasileiro hoje: o *mainstream*, a ultracinefilia, o novíssimo cinema e a tradição moderna

Tiago: Existe uma certa tradição comolliana do pensamento de cinema no Brasil que tende a ver os roteiros cinematográficos como algo ultrapassado e rançoso, como se todo problema das ficções brasileiras, seu caráter demasiado programático, se concentrasse aí. Há alguma verdade nisso se considerarmos que estamos passando por uma fase em que o fundo tem prevalecido sobre a forma, os temas e roteiros prevalecendo sobre a *mise-en-scène*. Seguindo cartilhas de manuais de roteiro americanos, as ficções *mainstream* tentam invariavelmente encaixar a realidade brasileira ("efeitos de realidade") em esquemas dramatúrgicos conservadores e gastos. Por outro lado, os comollianos não entendem que abolir o roteiro e partir direto para a filmagem, com uma câmera digital nas mãos e um *video assist* na retaguarda, aproveitando tudo aquilo que "funciona", consagra uma nova política de resultados, uma estratégia bastante pragmática que começa a beirar também o programático. De minha parte, defendo que a maior vantagem de se ter um bom roteiro em mãos é poder deixá-lo de lado durante as filmagens. Adoro escrever roteiros: é uma fase solitária, mas muito povoada por dentro. Acho que todos as três fases da criação cinematográfica têm de ser experimentadas até o fim – gosto de pensar o processo de criação cinematográfica como um processo de reinvenção permanente. O que quer dizer que só depois de dar o último corte na última versão é que começo a descobrir o que o filme é de fato. Parto sempre de uma ideia geral para testá-la no confronto com a realidade de uma filmagem, os encontros e desencontros, o acaso desarranjando tudo. A montagem é sempre uma tentativa de reencontrar esse mundo ideal que estava na origem de tudo, o momento em que a ideia original do filme de alguma forma reaparece. Devo confessar que há uma certa filiação moderna aí, o que de Rossellini mais influenciou Godard, uma certa concepção do método.

Francis: O problema hoje em dia é que a demonstração do método parece, magicamente, sugerir alguma "verdade particular" do filme, o que é uma falácia e uma impostura como ponto de partida, como "programa". Veja esses documentários que toda hora problematizam a sua própria realização, ou esses filmes que gostam de expor de modo demasiado a sua ambiguidade ficção-documentário. Bem, se isso é um programa, se essa é a busca, só pode resultar em filmes ruins. Se há uma relação dos filmes com a realidade, é o modo como o filme a transfigura, não como a "domestica". No caso de *Os residentes*, para nós, espectadores, esse "processo" só se torna evidente porque está muito claro o envolvimento dos atores e da equipe como um todo, está evidente o "risco" e o "perigo" que todos corriam, o que me lembra em certo aspecto filmes do Rivette, como *L'amour Fou* e *Out 1*, que se assemelham a uma espécie de *workshop* regido com uma grande obstinação pelo diretor. Bem, isso está na grafia de *Os residentes*, em nenhum momento vejo o filme tentando se legitimar por meio desse "processo" de filmagem. Isso está na grafia do filme. Esse é o único tipo de documentário (se me permite a liberdade de usar essa categoria para falar do filme) que me interessa, seja o filme uma ficção ou não. Falando em Rivette, ele mesmo disse: "Não há bom filme sem o sentimento de perigo, de arriscar tudo". Isso aparece no filme e para mim é um valor, e está no cinema de Griffith a Straub.

Tiago: *Out 1* era um dos poucos filmes sobre o qual conversávamos durante as filmagens – por coincidência, Sissa e Gus tinham acabado de assisti-lo em Berlim. Rivette tem também essa ideia de que, no fundo, o verdadeiro tema de um filme é sempre o método com que foi criado.

Francis: As pessoas andam confundindo método com cartilha. Me impressiona que muitos dos estudiosos de roteiro no país (professores de roteiro, roteiristas profissionais) acreditem nessas fórmulas; é possível ver em muitos filmes todas as regras de roteiro, sejam as dos manuais ou aquelas aprendidas

como disciplina nas escolas de cinema. Jean-Claude Bernardet disse em seu blogue que não é possível ver o roteiro no filme já realizado, porque ele muda muito no processo etc. Concordo com ele, no sentido de que só temos acesso ao filme finalizado, não ao roteiro escrito. Porém não falo do roteiro formal, mas do roteiro como processo acentuadamente definidor do projeto do filme. Muitas vezes visualizamos um esforço técnico (de técnica de roteiro mesmo) para fazer com que todas as ações respondam a um modelo de evolução dramática aristotélica. Isso é um problema? Sim, no sentido de que os filmes parecem se esforçar em contar bem uma história, mas não me parece que esse esforço esteja subordinado ao projeto do filme, o que acaba sendo reponsabilidade do cineasta e do seu método subordinado a um modelo de produção. Isso já se chamou, em outras épocas, de "academicismo". Rohmer, por exemplo, era rigoroso com seus roteiros em três unidades dramáticas, mas nem por isso seus filmes eram roteiros ilustrados. Existia uma organicidade fascinante entre texto e *mise-en-scène*, a fusão da *mise-en-scène* com o relato, mesmo nos seus filmes mais fracos.

Tiago: Não sei exatamente quando esses malditos cursos de roteiro começaram a se espalhar como praga pelo Brasil, se coincidem com o dito cinema da Retomada ou se são mesmo anteriores – os primeiros cursos de roteiro de que me lembro têm um pouco a ver com essa geração do curta-metragismo dos 80 (Furtado e companhia). Os cursos e depois os manuais. O fato é que, para mim, essa tendência de acreditar que existe um modo correto de fazer cinema – regras seguras, infalíveis –, baseada em manuais americanos ou americanizados fajutos, essa tendência é hoje hegemônica no cinema brasileiro. O máximo que ela produziu foi Bráulio Mantovani, um profissional do roteiro, o Aurenche e Bost da vez.

Francis: Há uma dúzia de roteiristas profissionais no país que funcionam no esquema de divisão de trabalho e com comprometimento estritamente

profissional, alguns mais habilidosos e outros menos. Divisão de trabalho em que o diretor executa, o roteirista fala alto e o produtor assina o cheque (cheque do Banco do Brasil). Esse sistema pseudoindustrial é uma gambiarra, é loucura pura porque se exige um esquema rápido, industrial, porém sem haver as estruturas de uma indústria. O.k., isso é óbvio, mas, escrevendo o roteiro do filme *Carisma imbecil* para o Sérgio Bianchi, vi a violência desse sistema. O processo com o Bianchi foi lento, ele não escreve roteiro, mas acompanha, critica, sugere etc. Ele sempre precisava fazer intervenções e ao mesmo tempo ter o roteiro pronto para editais e concursos. Essa necessidade de ter uma versão pronta a toda hora atrapalhou o processo criativo, porque ficávamos meio em função do que funcionava ou do que não funcionava em termos de roteiro. Tinha o agravante de não termos grana (trabalhei sabendo que seria pago só quando o filme tivesse levantado algum), eu precisei dispor de meu tempo de maneira brutal – pois o processo de criação do Bianchi é estafante, é quase em tempo integral. O fato é que ele também só vive de cinema e necessitávamos o mais rápido possível de que o roteiro ganhasse editais para que o dinheiro pudesse entrar. Os roteiristas profissionais com quem ele falava queriam a grana imediatamente e muitos acham um absurdo esse processo do Bianchi em não escrever roteiro, mas ficar em cima, importunando, exigindo resultado que ele quer etc., porque muitos diretores não fazem isso (é óbvio). Um "roteirista profissional" não teria paciência (e alguns não tiveram, e com alguma razão), porque o universo do Bianchi é muito pessoal e específico, precisa-se de tempo, de maturação, de apreender certa verve crítica e sarcástica do Bianchi, seu olhar singular para as contradições do país, encontrar para os personagens um determinado tipo de texto demolidor que o próprio Bianchi faz muito bem ao vivo. Eu demandava um esquema de trabalho que não fosse industrial (de linha de montagem), que permitisse o acompanhamento do diretor, entretanto, precisávamos ser rápidos. O que complicava também, por outro lado, é que o Bianchi não queria que o roteiro saísse de qualquer jeito. Rigor e rapidez sem grana é quase suicídio. Aliás, esse esquema oficial de produção é de uma violência e só conspira para

que os filmes saiam em sua maior parte ruins. O Bianchi, ao ver alguns filmes recentes à procura de fotógrafo, notou o quanto esse esquema de produção atual neutraliza a personalidade em 85% dos filmes. Ele disse: parece que a mesma equipe e diretor fizeram todos esses filmes, tenho medo de que o meu filme fique parecido com esses, pois o esquema que nos é imposto conspira para isso: filmes corretos e sem alma.

Tiago: O cinema brasileiro só produziu alguma coisa de relevante quando não se pretendeu profissional. Essa minha postura contra o profissionalismo também não tem nada de novo, lembremos de Truffaut defendendo o cinema imperfeito de Renoir e Rossellini frente à tradição do cinema de qualidade francês, seu profissionalismo vazio. A perfeição, em cinema, é abjeta, dizia ele – é o que sinto diante da eficiência de *Cidade de Deus*, por exemplo. Velhíssimas polêmicas cinefílicas se fazem atualíssimas na nova cena do cinema brasileiro. Quando José Padilha alega fazer cinema político com *Tropa de elite*, por exemplo, faz-se inevitável lembrar de uma polêmica de 50 anos atrás, quando o pessoal da "política dos autores" lançou-se contra o cinema pretensamente político de cineastas como Gillo Pontecorvo (e depois Costa-Gravas), polêmica que resultou no famoso lema godardiano do "*travelling* é uma questão de moral" e na ideia de indissociabilidade entre ética e estética na *mise-en-scène*. A verdadeira ética comporta uma estética, ou, como já dizia Godard em sua crítica de *Moi, un Noir*, optando realmente a fundo por uma das duas você encontrará necessariamente a outra no fim do caminho. Bem, também a nova cinefilia brasileira me parece às voltas com velhas polêmicas, velhas palavras, como é o caso dos neomacmahonianos, em sua reivindicação do verdadeiro classicismo cinematográfico. Reivindicação um tanto fora de lugar, mas que faz algum sentido diante das opções que eles enxergam à frente. Um dos acontecimentos mais saudáveis que tem ocorrido ultimamente na cena da nova geração é certa tensão entre críticos e realizadores e entre acadêmicos e cinéfilos – acho até que o Festival de Tiradentes deveria insistir na organização

desse conflito nas suas próximas edições. Tenho para mim que essa deva ser uma relação cultivada com certo nível de distanciamento crítico, por ambas as partes. É algo bem mais saudável, em todo caso, do que as relações de apadrinhamento e as estratégias de legitimação recíprocas que volta e meia se consolidam em congressos e festivais. Enfim, dito isso, parece que me cabe fazer uma provocação a ti, que está bem mais implicado do que eu nessa peleja. Vou, de minha parte, enquanto realizador, tentar fazer uma análise crítica de duas correntes antagônicas que movem a cena conceitualmente. Devo dizer, desde já, que tendo a me identificar com a turma ultracinefílica que ergue, na rede, os seus bastiões de resistência, mais pela forma isolada e subterrânea de agir do que propriamente por suas ideias – há nela uma certa tendência neomacmahoniana pela qual não nutro muita simpatia e que me impacienta um pouco. Essa turma reage de forma um tanto intempestiva, mas não despropositada, à ascensão dos novos acadêmicos, jovens teóricos que emprestam legitimidade intelectual a uma vertente da nova produção, processo de legitimação recíproca que vem se constituindo, aos poucos, no germe de uma política cultural que parte do potencial democratizante dos novos meios de produção digitais para sustentar a hegemonia de um modelo de produção calcado em cooperativas e coletivos. Falando como realizador, devo dizer que prefiro esse tipo de acadêmico que se engaja na produção, mesmo que tendendo a instrumentalizá-la, do que o tipo que se resguarda das polêmicas e prefere olhar a produção de cima. Mas, de todo modo, acho que o pensamento nunca se deve deixar conformar nem a uma instituição, nem a um propósito. Embora não goste de trabalhar em bando senão durante o curto e intenso período de uma filmagem, sei reconhecer o potencial desse programa: historicamente falando, a disseminação de cooperativas é um velho programa da boa esquerda revolucionária. Mas então por que é que, enquanto alguns acreditam estar na ponta de uma revolução digital, outros (verdadeiros cinéfilos) acusam os novos revolucionários de não pretender senão "formar gente para o mercado"?

Lembremos que, em Tiradentes, pouco antes de se começar a falar na possibilidade de um cinema pós-industrial, lá estava Gustavo Dahl, velho defensor das tendências pró-mercado dentro do Cinema Novo (e, enfim, não vamos reduzi-lo a isso), falando nas possibilidades de um mercado pós-industrial para o cinema. Do debate do mercado pós-industrial ao debate do cinema pós-indutrial, a minha sensação foi de que havia ali ainda a remanência de um sonho de conquista do mercado, adaptado a um novo roteiro, o do capitalismo avançado, como se, fracassado o projeto de uma indústria cinematográfica brasileira, ainda pudéssemos dar, através do digital, o pulo do gato. Acontece que esse mercado pós-industrial já existe e obviamente não é nenhuma utopia: é o mercado de arte contemporânea, tão perfeitamente amalgamado ao capitalismo avançado que anda inclusive anexando o cinema a seu globalizado e fluido sistema. O pós-industrial não é mais do que uma promessa de mais capitalismo, não nos enganemos a respeito – há mais liberdade de criação nesse sistema, mas essa liberdade do pós-industrial é, em última instância, a liberdade de circulação do capital e das mercadorias (a imagem, seu excedente). Entendo que seja necessário começar a pensar, a partir dessa realidade histórica e econômica, novas estratégias de resistência: vendo o seu mercado tornar-se rapidamente caduco e ameaçado até mesmo de ser despachado, pouco a pouco, de seu espaço original e quase sagrado, o dispositivo clássico da sala de cinema, o cinema hoje ou se faz hiperindustrial (em 3-D etc.) ou inventa a sua pós-indústria. De minha parte, acredito que o papel do cinema no mundo das imagens deva se tornar um papel minoritário e não digo isso com nenhum pesar. Há talvez aí até uma atitude cinefílica – se a cinefilia sempre foi um fenômeno minoritário é um pouco porque os cinéfilos sempre preferiram repotencializar as obras de exceção do passado a compactuar com as regras da cultura do contemporâneo. Na birra dos cinéfilos diante do novo modelo de produção defendido pelos jovens teóricos percebo um pouco dessa atitude minoritária. A ala cinefílica pode identificar também (e aqui falo em nome dela) um tanto de contradições: onde os novos teóricos falam de processo, vejo

quase sempre uma estratégia; o que se chama de experimentação me parece mais uma política de resultados; onde se fala de um cinema não programático e não roteirizável vejo um pragmatismo igualmente programático (aquele meu comentário sobre os comollianos: acabam por defender um cinema do *video assist*, que pode ser realizado, de fato, por qualquer um que nele se empenhe e que resulta do que funciona em muitas horas de material filmado quase sempre sem o rigor necessário). Bem, quanto ao coletivismo, espero que ele ressurja de fato, inclusive em mim – um pouco como aquele aforismo kafkiano: na sua luta contra o mundo, apoie sempre o mundo. Basta de espectros – essa situação é demasiado hamletiana. Também tenho eu a esperança de que novas formas de Comum estejam surgindo agora mesmo em todo o mundo, só não deposito todas essas esperanças nas novas tecnologias.

Mas então talvez possamos resumir o problema a uma questão antes de tudo estética. E nesse ponto eu entendo a implicância da ala mais cinefílica da jovem crítica contra a beleza vazia e quase aleatória que resulta da facilidade de se filmar a realidade brasileira em digital, produzir muito material e depois encontrar um filme na ilha de edição – no fundo, é esse o processo que os teóricos acadêmicos acabam legitimando intelectualmente. A maior ou menor força desses filmes depende, a meu ver, da maior ou menor intensidade do vínculo entre o cineasta e seu objeto (invariavelmente, cineastas de classe média filmando personagens reais populares, representantes de alguma brasilidade genuína), e não da beleza fotográfica, uma beleza que me parece quase sempre vazia. O problema, justamente, é que isso se tornou uma estratégia de inserção dos novos realizadores que tem resultado, quase sempre, em uma imagem-superficial-do-Brasil-profundo, uma estética inócua feita para festivais europeus comprarem. O que eu não entendo, por outro lado, é uma atitude que me parece meio reativa e às vezes infantil (de um purismo infantil) da ala cinefílica. Onde uns falavam de processo, outros passam a falar de relato e narrativa; onde uns falavam de "regime de imagens", outros passam a falar de estilo e

mise-en-scène; onde se falava de alteridade, volta-se a falar de autoria; onde se falava de espontaneidade, passa-se a falar de elegância: substituem-se assim os novos conceitos da moda acadêmica pelo vocabulário do velho macmahonismo francês. Que os cinéfilos queiram continuar em sua igrejinha, seu maravilhoso mundo cinefílico, adorando os seus deuses, sem sair da sua infância de cinefilho nem descer ao nível da realidade do cinema brasileiro, até compreendo – sou cinéfilo, também padeço dessa boa doença, uma "forma de autoimolação no escuro", a ser experimentada clandestinamente, como dizia Daney, ou simplesmente uma forma de reencontrarmos o frescor (ou o trauma) da nossa percepção infantil. Acho que assim eles acabam se alienando do verdadeiro embate, mas vá lá, há assuntos mais importantes para a nova cinefilia, como a reatualização dos paradigmas cinefílicos: colocar o Fassbinder dos anos 70 lado a lado, por exemplo, com o Godard dos 60, ou afirmar o Cinema Marginal e a Boca do Lixo como verdadeiros paradigmas do cinema moderno brasileiro. Por isso, quando a nova cinefilia se aliena do debate para se dedicar a repensar os filmes de Samuel Fuller, ainda entendo, embora eu já veja aí a repetição de um debate muito gasto pela "política dos autores". Mas quando os novos cinéfilos se põem a defender, frente aos novos modelos, o cinema de James Gray.... bem, aí já me soa demasiado. O autor em Hollywood, o gênio no sistema, o genuíno representante do classicismo cinematográfico: aí já não estamos falando de uma nova cinefilia digital, mas de uma velha cinefilia mimetizada fora de época. Esse neomacmahonismo fora de época tende a soar ainda mais reacionário do que já eram, nos anos 60, os macmahonianos originais. Digo isso no contexto desse embate. A reivindicação de um classicismo cinematográfico acaba aproximando, involuntariamente, é certo, essa ala cinefílica de uma certa mentalidade do cinema *mainstream* brasileiro, seu modelo vazio de cinema narrativo – não há um tanto de Scorsese, afinal, tanto em Gray quanto em *Cidade de Deus*? Enfim, questão de gosto também. Me parece que a ala cinefílica poderia contribuir um pouco mais para o debate se sua atitude não fosse tão reativa. O ponto a que quero chegar é que, frente a essa corruptela de cinema

experimental-contemporâneo, esse programa de falso experimentalismo, ao invés de defender o velho e defunto classicismo cinematográfico, não teriam os cinéfilos que falar em nome da verdadeira tradição cinematográfica brasileira, a "tradição moderna", o verdadeiro cinema de risco, seu excesso, sua impureza, todas as potências de nosso amadorismo profundo? Parafraseando Mário Pedrosa, acho que, também no cinema, "estamos condenados ao moderno".

Francis: Esse modelo do qual você fala tem menos a ver com o classicismo e mais com certo modelo "hegemônico", que tem prerrogativas superficiais do "clássico", mas, por uma série de motivos – a começar por uma acentuada autoconsciência da imagem, a necessidade de hiper-realismo, um naturalismo que soa como espontâneo –, eles são mais devedores de certo cinema moderno do que do "clássico". O clássico é quando a *mise-en-scène* se funde de maneira harmônica ao universo ficcional. Esses filmes brasileiros que citaste parecem que estão sempre querendo vender alguma coisa, e quando digo "vender" é vender mesmo, tipo publicidade épica da Nike ou do NFL. Por isso esses filmes, além de esvaziarem o modelo clássico, têm uma relação perniciosa, oportunista e de inversão absoluta com o cinema moderno. Quando o cinema moderno dizia que a imagem não tinha mais profundidade, a publicidade muito cinicamente declarou: sim, as imagens não têm profundidade, com tudo desvelado podemos forjar sentido, desejo e identificação. *Cidade de Deus*, por exemplo, vai nessa linha. O filme é uma publicidade sobre si próprio. Falei de *Cidade de Deus*, mas há uma série de outros filmes que correm por aí, inclusive sensacionalizando "fatos reais", transformando a realidade em uma espécie de parque temático – por isso filmes como *Meu Nome não é Johnny*, *Cazuza*, *Vips*, *Lula* precisam criar uma visão panorâmica sobre a saga dos seus personagens. O que interessa neles não é o drama em si, mas uma narrativa que nos dê a saber tudo sobre aquele personagem, sua origem, suas motivações, os pormenores de sua saga. Ascensão e queda, redenção. Manual de roteiro. Esse cinema *mainstream* não solicita cinema clássico, mas

um "modelo clássico", que, como te disse, aqui no Brasil tem mais a ver com folhetim do que com classicismo francês, japonês ou estadunidense.

Quando você fala dos críticos que, ao pensar o "classicismo", se aproximam da ideologia do *mainstream*, eu discordo, pois eles não defendem um tipo de cinema, mas cineastas de *mise-en-scène* (e até mesmo classicistas), o que não é necessariamente a mesma coisa. As ideias sobre *mise-en-scène* mudaram, pois se ela foi cavalo de batalha para se afirmar um "fundamento evidente, entretanto quase oculto" do cinema em determinado momento histórico (quando isso fazia sentido – anos 50), hoje ela diz respeito mais a um determinado modo de organização da matéria das coisas, do material expressivo que implique a mudança gradual do que acontece frente à (e para além da) câmera, é simplesmente acreditar que as coisas têm um peso, uma gravidade, um conflito inevitável entre elementos e seres heterogêneos. Daí o drama, que não precisa ser literário ou teatral. Júlio Bressane chama isso de dramaturgia da luz, Jean-Claude Biette, de "teatro de matérias" (nome de seu filme mais célebre). Isso pode ser mais moderno do que esse blá-blá-blá "vaporoso" sobre cinema como ausência, deslocamento, flutuação, aleatoriedade (o que muita gente alia à estética do fluxo). Há muito preconceito e equívoco quanto à *mise-en-scène*. O esforço é tirar das costas da *mise-en-scène* alguns pesos: de que ela seria a "essência do cinema", de que ela seria uma composição decorativa, de que ela é só uma teoria dos anos 50 etc.

Por outro lado eu concordo com você quando fala dessa postura reativa da parte de alguns críticos. Há da parte deles, sem dúvida, um olhar sobre o cinema, não uma proposição e uma crítica programática sobre o cinema brasileiro atual. Eles não se aplicam a fazer um embate frontal com os fatos, mas uma crítica transversal aos filmes brasileiros e ao discurso dos cineastas. Porém, há um fato bem evidente: para essa crítica, os filmes brasileiros atuais não interessam e não são bons. É o direito da recusa, como é direito de outros (como o Ikeda) a defesa do cinema brasileiro "jovem" (novíssimo), defendido em bloco. Não sei

se toda essa ala cinefílica jovem vê todos esses filmes do chamado "novíssimo", mas é claro para mim que não comungam do mesmo credo. É uma concepção de crítica comprometida estritamente com sua visão da arte que critica, com o exercício de diletantismo, não com uma intervenção histórica na arte de seu tempo, porque na visão deles corre-se o risco de se ter o discurso cooptado. Isso sempre existiu... Mas eu creio que essa postura com relação ao cinema brasileiro é proposital: quando o cinema, como hoje, parece ter uma breve história iniciada nos anos 90, e quando vale o *anything goes* estético (sem critério), é preciso retomar alguns fundamentos da arte. Quando falo de fundamentos, não falo de pureza nem de essência, falo dos parâmetros que de alguma forma, direta ou indiretamente, nos sustentam ainda hoje. No caso da revista *Foco* (que é a que você se refere ao falar da crítica cinefílica), esse fundamento não é o cinema narrativo e dramatúrgico, mas a *mise-en-scène*, como foi dito. Mas também não dá pra ignorar que a crítica é também (mas não só) fundada no gosto. Talvez se entre esses críticos houvesse alguns que fossem também cineastas, esses poderiam responder a esse "cinema brasileiro contemporâneo" fazendo filmes, mas (pelo menos ainda) não é o caso. Há um abismo entre o cinema brasileiro atual e esses críticos a quem você se refere, até mesmo porque o ponto de partida deles é outro.

Sobre a tradição moderna (hoje): temos uma "tradição moderna" e temos uma outra quase desaparecida (e ausente nos nossos filmes de arte), para a qual, na falta de um termo melhor, uso o corriqueiro: primitivista. Ora, nossos filmes de gênero (chanchada, pornochanchada, filmes de horror) não eram belos exercícios de estilo como os melhores correspondentes estrangeiros (apesar de que gente como Reichenbach e Jean Garret atingiam esse tipo de beleza algumas vezes), mas sim bárbaros e brutos, de mau gosto. Não estou dizendo que todos eram bons por causa disso (na verdade muitos eram muito ruins), mas os que eram bons ostentavam esse lado bárbaro sem pudores. Se podemos dizer que nossos filmes comerciais são colonizados pelo produto industrial estadunidense,

o que devemos dizer sobre nossos filmes de "festival"? Decalque de filmes de "autor" internacionais, tal como condenavam os filmes do Khouri nos anos 60? Macumba para turista? Eu, sinceramente, ainda prefiro filmes grossos (ainda existem, ao menos nos curtas) do que certas tendências contemporâneas que não têm a ver com nossa tradição moderna, mas com um resíduo de certa modernidade do cinema que virou museu de cera.

rebeca

FORA DE QUADRO

Jaguar[1]

O filme é uma droga, mas o diretor é genial.

"Festival do Cinema Brasileiro", Revista Civilização Brasileira ano I, nº5/6, novembro 1965, p. 204.]

1. Jaguar (Sérgio Jaguaribe) nasceu em 1932, no Rio de Janeiro. É cartunista em *Manchete, Senhor e Tribuna da Imprensa,* entre outros periódicos. Funda e edita O *Pasquim,* publica os livros *Átila, você é bárbaro, Confesso que bebi, Ipanema, se não me falha a memória.*

rebeca

FORA DE QUADRO

O não dito: *O Desprezo* e *Filme Socialismo*, de Godard

Gabriela Wondracek Linck[1]

1. Gabriela Wondracek Linck é bacharel em Letras pela UFRGS e mestranda na ECA-USP. Já traduziu, entre outras, obras literárias de E. T. A. Hoffmann, J. W. Goethe e Georg Kaiser, bem como obras audiovisuais de Dan Graham e Beuys (Mostra Horizonte Expandido, do Santander Cultural).

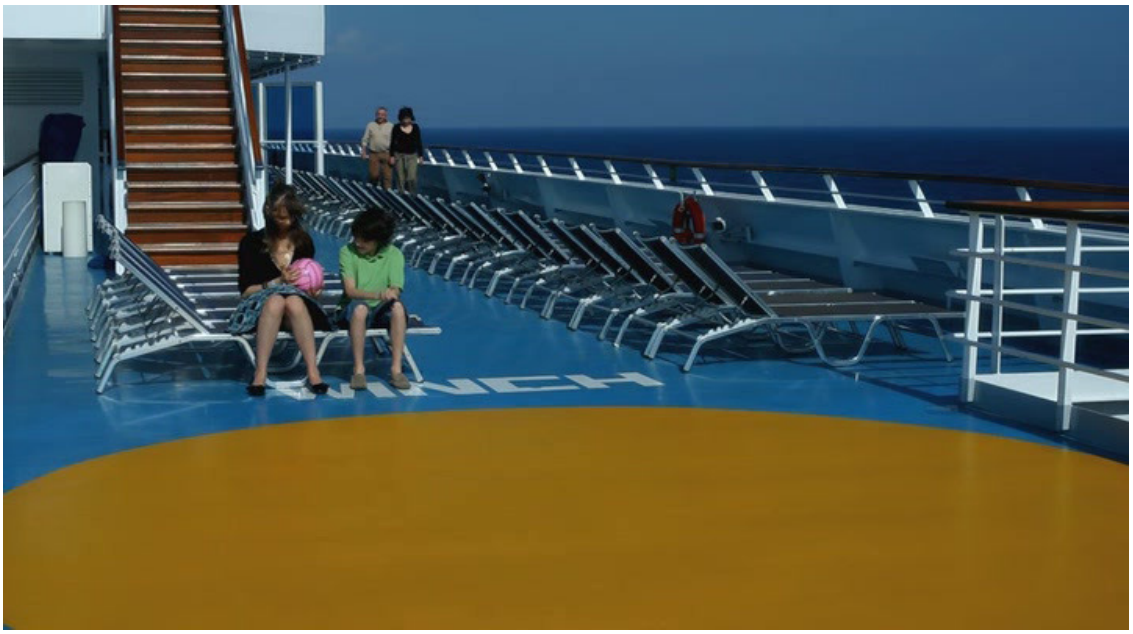
São sempre muitos os desdobramentos possíveis a partir dos filmes de Jean-Luc Godard. No caso de *Filme socialismo*, um detalhe (?) que chama atenção é a presença da música "Sag mir wo die Blumen sind" (Me diga onde estão as flores), cantada pela atriz alemã Marlene Dietrich, em 1962. A canção original em inglês é "Where have all the flowers gone" (Para onde foram todas as flores). Trata–se de uma música antiguerra, de 1955, cuja autoria é atribuída ao então oficial do exército estadunidense Peter Seeger. A frase "Me diga onde estão as flores, onde elas foram parar" ele retirou de uma canção folclórica dos cossacos, composta originalmente em ucraniano, tendo chegado ao conhecimento do compositor através de sua menção em um romance de Michail Sholokov, em russo, de 1934. A questão do "onde?" (ligada à morte) vem da tradição *ubi sunt*, presente em poemas medievais.

O que justamente a versão de Marlene Dietrich faz no filme de Godard? Tanto no filme quanto nas muitas traduções pelas quais passou a canção, é forte a presença do *não dito*, e da impossibilidade de evitar dizê-lo. Em Godard, o que sobra é justamente o *não dito.* É ele a terceira pessoa, o traidor do *one plus one.* A tradução (tão traidora quanto as imagens e a tecnologia) é antes de tudo um empreendimento humano: contém a impossibilidade da perfeição e a impossibilidade do abandono da busca de tal perfeição. Tão impossível quanto traduzir é deixar de traduzir; então, que se faça o melhor ("mais perfeito").

Mas até a perfeição é falha. Ortega y Gasset, em seus escritos sobre a tradução, diz que a diferença essencial entre os seres humanos e os outros animais é a capacidade de ser triste: quanto mais triste, mais humano. O homem sofre porque é falho, e sofre mais do que os outros animais porque tem consciência disso. O homem sofre por não conseguir mostrar, por não conseguir dizer. Dizer é sempre deixar de dizer e mostrar é sempre deixar de

mostrar. A ideia de traição nasce de uma escolha por determinada fidelidade (*one plus one*). Mais uma vez: a tradução, assim como o registro de imagem, é o lugar do *não dito*. A traição não é ato, mas omissão. Busca-se dizer em uma língua o que só é possível em outra. Nas imagens não existem palavras. Entre outras coisas, captar uma imagem é também questão de geometria, assim como tradução é questão de matemática (gramatical). No entanto, cinema e tradução não são geometria ou matemática. Ambos são arte: que está ligada à utopia, à exasperação de um desejo de eternidade e beleza, avessa às sistematizações e unida por estilos, como um *todo da criação humana* (também segundo Ortega y Gasset, o homem só se faz homem quando é todos os homens, assim como a tradução só é tradução quando se torna a grande língua, a língua de todas as línguas). Podemos também pensar as línguas como vários estilos de uma mesma língua: a grande língua, a utopia maior; a arte, a tradução.

O estilo de Godard é poético. No documentário *As metamorfoses da paisagem*, Rohmer fala (e mostra) que o mar tem o poder de transfigurar qualquer paisagem, de transformar as geometrias mais retas e sérias em poesia na sua simples união com elas. Figuras austeras e utilitárias como guindastes e navios adquirem um ritmo poético e formam com o mar um espetáculo de plasticidade.



O mar é um dos personagens centrais de *Filme socialismo*, assim como de *O desprezo*, outro filme que enfoca a questão da tradução e que tem início com os famosos diálogos erráticos entre Fritz Lang, sua tradutora e um produtor de cinema. O mar já foi usado também como metáfora para o caminho entre o texto original e sua tradução; ou seja, um caminho infinito. Em *O desprezo* há uma panorâmica do lugar onde Brigitte Bardot toma sol com um livro sobre as nádegas, em uma das imagens mais belas do cinema, em que Godard mescla com perfeição o mar e as geometrias retas, fazendo poesia com as linhas planas,

dando ritmo ao que é estável. Ora, o que é a tradução se não uma tentativa de dar ritmo novo (em outra língua) a algo estável (uma obra escrita)?

Citando Radegundis Stolze:

Metaphors of translation

Translatio: (from Latin) something is carried by boat from one shore to the other where it arrives in a strange environment*Navigation*: it must be clear, where the journey is going, who will be the receivers of the message

Transfer: translation is an interlingual transaction, the information content of a text shall be transported unalteredPodemos notar que nas três metáforas, baseadas em teorias sobre a tradução, é recorrente a ideia de transporte, sendo que na primeira este é representado na forma de "navegação". Em alemão há dois verbos para o ato de traduzir: *übersetzen* (que, em outros contextos, pode também significar "atravessar" – por exemplo, um rio), referente à tradução escrita, e *dolmetschen*, para a tradução da fala, função daquele que no Brasil chamamos "intérprete". Atualmente, a legendagem cinematográfica está no *não lugar* entre os dois. Sabe-se que ela é algo muito distinto da tradução de obra escrita (principalmente quando feita de ouvido), mas não é exatamente um trabalho de intérprete, apesar de lidar com a fala. Godard, em *Filme socialismo,* faz uma revolução não só das legendas, mas também da comunicação no cinema.

A falta do verbo nas legendas "dessemantizadas" (que Godard fez questão de manter, através de diversas instruções rigorosas aos "legendadores") é a falta da possiblidade de exatidão, mas não a recusa da tentativa, que é feita através de imagens, sons e ritmos. A tentativa é a poesia. Para a audição, música. Afinal, estamos falando do mesmo Godard que afirma fazer filmes também para cegos, que diz que seus filmes podem ser ouvidos. Estamos falando do mesmo Godard que, em entrevista a Alexander Kluge, diz que a relação dos cineastas da *Nouvelle Vague* com o cinema era uma relação de amor cego, pois os diretores amavam os filmes antes de vê-los. Nessa entrevista, Kluge pergunta o que Godard acha de uma imagem em que um motorista de

caminhão cego (que, no entanto, não pode deixar de trabalhar) dirige pelas estradas movimentadas orientado pelo filho, uma criança de 9 anos. Godard diz que essa relação só pode ser uma relação de amor e que Kluge deveria fazer um filme sobre isso. Ele arremata com a seguinte frase: "As crianças, quando nascem, e os velhos, quando morrem, não falam, veem algo".

Kluge: Os ouvidos são mais velhos que os olhos?

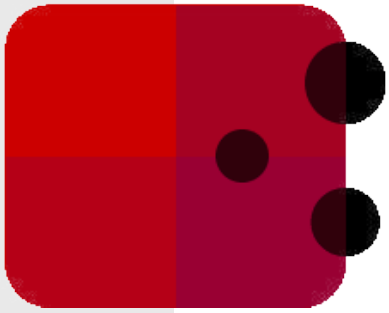
Godard: No nível físico eu não sei, depende de cada pessoa, mas na verdade acho que eles envelhecem por igual. Talvez o som se torne mais importante com a idade, e os olhos descansem com mais frequência.

Na trilha sonora de *Filme socialismo*, Marlene Dietrich anseia pela imagem (ou cheiro, ou som) das flores. Em alemão "*Sag mir wo die Blumen sind*" (Me diga onde estão as flores), traduzido de "Where have all the flowers gone" (Para onde foram as flores), na versão original da música. Resta saber como era o verso do refrão (presente no filme) no romance, em russo, e no original, em ucraniano. O que quero dizer é: ao longo dos anos, a letra da canção sofreu tantas adaptações que sua tradução talvez ofereça possibilidades de interpretação

que não existiam no original. Tudo é recriação e seus riscos: o cinema recria o mundo em imagens e a tradução recria as imagens em um novo mundo; as imagens que o tradutor tem da palavra original, o que ela evoca a partir de seu entendimento da vida e dos símbolos. O tradutor recria um texto a partir de sua própria experiência e conhecimento; o termo "original" tem, para ele, algo (ou bastante) de ambíguo, pois ele também é um criador, e seu texto (traduzido) é também único. No trabalho tradutório, permanência e mudança (eternidade e morte/fidelidade e traição) se fundem. No caso dessa canção e no caso de Godard, o que permanece autêntico é o ritmo, o estilo.

Quando lemos uma palavra isolada, a primeira coisa que vem ao nosso cérebro não é um som ou outra palavra, mas uma imagem (mesmo que seja a imagem de outra palavra ou de alguém que a pronuncia). Não falo de imagens externas, mas de imagens interiores, únicas, vistas apenas por nós; imagens construídas ao longo de nossa experiência, imagens também vistas pelos cegos em sua imaginação. A palavra-chave, da tradução e do cinema, é imaginação – qualidade rara, única, e indispensável em todos os aspectos da comunicação artística, visual ou escrita. Imaginação que cria sensações e ritmos. Imaginação que cria identificação de sentidos. Imaginação poética. É ela a grande musa de Godard e do bom tradutor de ficção.

rebeca



FORA DE QUADRO

Match Point e o jogo dos gêneros

(ou o papelão das artes?)[1]

Airton Paschoa[2]

1 Substituição de versão: Por se tratar de um texto criativo, os editores e o autor concordaram em republicá-lo tal como escrito originalmente. São Paulo, 5/2/2013, Rubens Machado Jr.

2 Airton Paschoa é escritor, publicou Contos tortos (1999), Dárlin (2003), Ver navios (2007) e Banho-maria (2009), todos pela Nankin, a par de contos e poemas, artigos sobre literatura e/ou cinema em revistas como Novos Estudos Cebrap , Revista USP , Cinemais e Piauí .

Bons tempos em que a arte prometia a felicidade! Não que os tenha vivido, *hélas*! mas soube do paraíso compulsando livros antigos. Já hoje, quando a felicidade mora ao lado no *shopping* e a arte anda por toda parte, a reação é infernal: há quem se diverte e cai na farra; há quem desconfie e dê as costas; há quem faça melodrama e puxe os cabelos; há até quem sente tudo isso e, careca de dúvida, prefere pegar um cineminha. A desgraça é quando nem ali no escurinho se tem mais paz! Nunca mais? Nunca mais, parece anunciar a velha nova do corvo do Allen.

A historinha de *Match Point*[3] é simples: um instrutor de tênis irlandês cai nas graças de uma bela família britânica (Hewett) e vai sendo convidado a participar da vida de sonhos que leva essa gente de bem (e bens). O rapaz (Chris Wilton) fica amigo do filho (Tom), a quem dá aula no clube, casa com a irmã dele (Chloe) e o sogrão (Alec) arruma uma boa colocação para o genro numa de suas empresas. Tudo iria muito bem se o agraciado e ora desgraçado não topa Nola Rice, a noiva do filho do patrão, uma americana pobre que foge da ex-colônia e que quer ser atriz na ex-metrópole. Fulminado pela paixão, vão vivendo um idílio fervoroso até que a lei da gravidade (e da gravidez) começa a inocular o velho veneno. O moço, já homem de negócios formado, não vê saída senão interromper-lhe os achaques com uma espingarda de caça. Para evitar escândalos, abate também a vizinha de Nola, rouba-lhe as jóias, inclusive o anel de casamento do dedo da morta, e revira-lhe o apartamento, simulando assalto de algum maluco do bairro, o qual, ao fugir, teria topado a moça caipora. O plano se revela perfeito, com a polícia e os jornais caindo na roubada, e o filme termina com um *happy end* insólito. A mulher, Chloe, depois de tanto

3. Escrito e dirigido por Woody Allen, o filme é de 2005 e foi rodado em Londres, na Inglaterra.

fertilizante, finalmente tem o tão desejado filho (Terence Eliot Wilton) e brinda-se à sorte do novo rebento do clã.

A paráfrase bufa, se não ao filme, faz jus ao que poderia ter sido... não fosse justamente a bestialidade dos assassinatos. Uma dose de veneno, confessemos, a imaculada adaga da renúncia, ou certo asfixiamento alongado a domo de mãos e lábios, à moda de um Otelo amoroso, talvez até nos levasse a depor em favor do jovem. Mas não. E o crime remanesce como o único fato que esplende neste filme esplêndido como rosácea de sangue.

Não que não haja mais fatos. Mas é aí que começa o drama. Drama?

O primeiro plano do filme enuncia expressamente uma tese (na voz *over* do protagonista, sabemos depois, ex-tenista profissional e então em busca de emprego de instrutor de tênis): nossa vida depende da sorte. A bolinha de tênis, ao tocar na rede e subir indecisa por milésimos de segundos, pode cair do lado de lá, e saímos vencedores, ou do lado de cá, e caímos derrotados. Como no plano seguinte, a rede vem substituída por uma cerca de clube gradeada, em forma de rede, e o personagem está do lado de lá, dentro dos domínios do exclusivo clube, a montagem indicia que estamos diante de um vencedor.[4] Para quem gosta de coisas claras, ótimo. Trata-se de filme de tese e vamos assistir a sua prova.

Com o tempo, um jantar a quatro (Chris, Chloe, Nola e Tom) regado a caviar e vinho inesquecível, Chris detalha mais o sofisma: a vida, a nossa, de cada dia, de cada um, em pleno mundo administrado, depende da sorte, fonte que é de toda a vida no planeta, de acordo com a moderna biologia. A fim de testá-la, o filme oferece condições de experimento adequadas. Uma família burguesa

4. Seria tentador dizer, ao cabo de tudo, que o plano, do vencedor detrás da grade, também indicia onde deveria terminar os seus dias... Mas resisto à tentação.

ideal, de tão culta, de tão liberal, de tão natural, a ponto de não impedir o convívio humano a diferença de classes, torna-se apta assim a acolher um pobre inteligente e industrioso. A resistência da mãe (Eleanor), comovida a gim-tônica, é praticamente desprezível, e de qualquer modo está dentro do desvio-padrão de qualquer experiência científica, não chegando a comprometer-lhe o resultado.

O fato é que, enunciada a tese, e acompanhando as primeiras cenas, vamos ficando verdadeiramente encantado. Não sabemos se mais encantado com a modéstia encantadora do jovem irlandês ou com a naturalidade encantadora da nobre família. Só despertamos do sono utópico (quase que me escapa "estúpido"!) quando Chris, na casa de campo, desce e encontra Nola pela primeira vez, na sala de pingue-pongue. Que diabos aconteceu? cadê o bom rapaz? O homem tomou banho e virou outro? adivinhando até a nacionalidade, a extração humilde da moça?! O assalto à fortaleza (?) evoca outros personagens, já vistos igualmente em grã-tela, personagens com domínio total de si e da situação, sacando frases incisivas, insinuantes... A transformação é de tal ordem, enfim, e tão inesperada, que custamos a nos dar conta da mudança de gênero. O melodrama que irrompe com a aparição da "mulher de branco" nos obriga até a rever nosso encantamento inaugural. O diálogo travado com Chloe à beira da piscina, na seqüência imediatamente anterior, tão encantadoramente natural, não seria na verdade o prenúncio do drama naturalista reservado ao casal? A conversa então, de tão banal, não seria na verdade tão rasa quanto a piscina ao fundo?

Filme de tese, melodrama, drama naturalista... O jogo de gêneros se arma e somos nós, os espectadores, que estaremos em sua linha de tiro. Como no bom melodrama, não faltam clichês (heroína pobre e frágil, carregada de dramas familiares, pensando diluí-los a álcool e à espera de amor protetor; amor ardente sob chuva e sobre leito natural; roupa rasgada na cama a golpes de

desejo; paixão cega e dominadora, tal e qual Chris no quarto de Nola, vendado pela própria gravata e dominado de costas pela hábil amante) nem a claque da plateia, que, do mesmo modo conformada e inconformada com a administração da vida, acaba sempre torcendo pela paixão e até pelo crime, tremendo com o assassino ao tentar carregar a espingarda antes de abater a senhora Eastby, ou desapontada, quando Chris, vendo Nola na galeria descendo a escada-rolante, depara, ao contorná-la com o coração na boca — a mulher e uma amiga! Já ao drama naturalista que Chris arrasta com Chloe depois do casamento, prenhe de diálogos estéreis, não falta nem o drama natural da infertilidade da mulher.

O jogo dos dois gêneros, quase que em pingue-pongue, encontra também seu *match point*. Pouco antes o idílio romântico já começava a ceder à contaminação naturalista, com Nola cobrando uma decisão e Chris fugindo... Ao mesmo tempo, e quase que imperceptivelmente, as duas rivais vão como que trocando de guarda-roupa; de feinha e enfezadinha Chloe vai assumindo figurino de moça de sua classe, ao passo que Nola vai amargando, fatalmente, ares e trajes mais caseiros, menos fatais. A dada altura, por exemplo, certa montagem irônica exibe, simultaneamente à passagem do tempo, a passagem do drama romântico ao naturalista: em pleno inverno, ao fogo da paixão, alimentado a óleo inflamável nas costas da amante, sucede o resfriamento do ardor em plena primavera, ou primeiro verão, quando na casa de campo o grupo de três casais (Chloe e Chris, Tom e a mulher e outro *duo* amigo) já fala numa viagem às ilhas gregas. O ponto final, porém, em favor do crescente naturalismo não tarda: a amante engravida e, desgraça! quer a criança. Daí em diante o naturalismo mais rastaquera, inflamado de ranca-rabos, vai gestando em seu bojo mais um gênero. Chris planeja e executa o crime bestial.

Até aqui o trágico nosso de cada dia. Mas tem mais. Altas horas da noite, e extenuado decerto por outro negócio, Chris desperta em cima do computador. Ao ameaçar pegá-la, derruba a taça de Puligny-Montrachet, levanta-se, vai à

cozinha e enxuga o rosto no papel-toalha, ver se acorda. É quando se aproxima a alma-penada de Nola; a amante, pálida de morte, o interpela; Chris se volta e fala da dificuldade de apertar o gatilho; a seguir surge o "dano colateral", o fantasma da senhora Eastby, igualmente pálido, protestando inocência; quanto ao filho, igualmente inocente, o protagonista, às raias do soluço, cita Sófocles: não haver nascido pode ser a maior das dádivas. Evidentemente, não há naturalismo que resista a visagens, e, sob iluminação teatral, ganha a cena a... tragédia da falta de sentido, como deplora Chris. Houvesse mesmo castigo, como profetiza Nola, tantas as pistas largadas pelo amante, então nem tudo estaria perdido; despontaria um "pequeno sinal de justiça", um "mínimo de esperança para a possibilidade de sentido".

A presença (*sic*) de espectros, de temas elevados, de diálogos tensos, não impede o desdobramento do trágico, e em direção inusitada. A entrada da polícia em cena traz uma dupla do barulho, o detetive Banner e seu irônico amigo, verdadeiro estraga-prazer. Trata-se, todavia, curiosamente, em vez de de erros, de uma comédia de acertos. O detetive Banner, inspirado por sonho divinatório, esclarece os passos todos do criminoso, tintim por tintim, até o anel que Chris teria jogado no rio e sido achado pelo viciado em heroína, morto em acerto de contas e então impossibilitado de se defender da polícia inglesa. Como invocar, porém, diante do júri, o trabalho de tão consciente inconsciente? Que mundo!

Sim, que mundo é esse? Comédia, tragédia, drama naturalista, melodrama, filme de tese... mas, peraí! filme de tese — falsa! Sim, porque o anel, para sorte do nosso executivo, cai do lado de cá... Como entender isso? Desígnios ocultos do Acaso?! Pior ainda: um filme de tese — falsa não poderia também lançar suspeita sobre os outros gêneros? Pode ser comédia uma comédia de acertos? Comédia superior? Pode constituir tragédia móvel tão pouco nobre? Cadê, com perdão do paradoxo, o mínimo de grandeza? Tragédia moderna? Até

o melodrama, com efeito, às vezes resvala no naturalismo. Lembremos o amor de Chris e Nola sob a chuva. Fosse um plano exclusivamente melodramático, a cena com certeza teria sido cortada antes, quem sabe logo depois do beijo ou no exato instante que vão caindo no trigal. Mas não. A câmera, indiscreta, continua a espioná-los, principiando a incomodar o espectador com os movimentos cada vez menos românticos dos amantes. E é de tal altura a queda naturalista que mais um pouco o casal saía espirrando... Do outro lado, o "naturalismo" mesmo, por uma espécie de maldição natural à arte, não acaba desaguando no "simbolismo"? Na última discussão com Nola, Chris não aparece espelhado ao lado dela? A imagem especular indica que se trata de ilusão da amante, mas também, invertida, indica o outro lado da moça, que tentou como ele entrar para a boa família. A própria cobertura do jovem casal, espécie de cúpula suspensa por sobre a magnífica cidade, não traduz simbólica e sardonicamente a conversa fiada de Chloe no café da manhã? A distância entre a torre de cristal e o novo planeta ou a China (ambos situados certamente a igual distância), mais que astronômica, se revela — social.

Talvez o filme, com sua sucessão e mistura de gêneros, aspire a "ópera", espécie de obra total a abraçar todos os estilos de representação. Sua banda sonora, quase que exclusivamente composta de árias, dialoga o tempo todo com as cenas, antecipando-as (quando, por exemplo, Chris desce as escadas depois do banho, entra na bela biblioteca e logo depois topa Nola no pingue-pongue, sequência de "áspero assalto" antecedida da ária d'*O Trovador*, de Verdi, "Mal reggendo all'aspro assalto"), sublinhando-as (quando no camarote da família, assistindo *La Traviata*, do Verdi, o coup-de-cupido atinge Chloe com a belíssima "Um di felice, eterea"), ou ironizando-as (quando Chris, antes de prestar depoimento na polícia, e atirando-os ao rio, se livra das joias e do anel, sob a ária "O figli, o figli miei", do *Macbeth*, também de Verdi). Outras vezes servem quase de *leitmotiv*: "Mia piccirella", do *Salvator Rosa*, do nosso Carlos Gomes, acompanha Chris e Chloe, ao passo que a maviosa "Mi par

d'udir ancora", d'*Os Pescadores de Pérolas*, de Bizet, persegue ao outro casal, Chris e Nola. Quando Chris está cogitando dar um basta na situação, no palco se ouve, sintomaticamente, "Arresta", do *Guilherme Tell*, de Rossini. A longa sequência dos assassinatos é comandada pela "Desdemona rea", d'*Otelo*, de Verdi, quando o mouro enfurecido, em dueto com Iago, culmina exigindo "sangue! sangue! sangue!", no que é prontamente atendido pelo executivo. Tudo isso envolvido, na abertura e no final, pela atmosfera melancólica de "Una furtiva lagrima", d'*O Elixir do Amor*, de Donizetti, a qual abre também outras duas sequências, como que dando voz à desolação de Chris (quando sai encontrar a mulher na galeria, e encontra também Nola, e quando decide à noite pelo crime à beira da cama).

Ópera, então? Bem, cada um pode pensar o que quiser ao compor sua obra, e que Deus os conserve sempre assim, firmes e fortes, à imagem e semelhança do Criador. Machado podia, ao escrever seu famoso capítulo IX, "A ópera", pensar que estava compondo um melodrama italiano com seu *Dom Casmurro*, o qual, aliás, nosso cineasta lera... Desproporções e intenções à parte, nosso judeu-nova-iorquino-de-esquerda-americana pode até achar que existe de fato um lugar social na ex-metrópole tal e qual aquele em que pontifica a família Hewett,[5] ou que também está ele compondo uma ópera imortal, ou até uma tragédia moderna.

E aqui, se vênia me concede a leitora sensível, que sabe como mexem com a gente essas coisas de amor e morte, abro um parêntese como quem abre o coração. Essas associações de classe sempre me deixaram ressabiado. Deu certo com o Chris não só porque ele deu sorte, mas porque também se preparou e cursou administração e cresceu pessoalmente e se adaptou tão bem à nova

5. Francamente ficamos desapontado ao saber que Eleanor cozinhava no solar da família. Esperemos seja *hobby*, e raro. Quanto a frequentar supermercado, correndo o risco plebeu de topar v(*ery*) i(*nsignificant*) p(*erson*) *non grata* e ainda ter de convidá-la pra sarau íntimo... só mesmo botando na conta de tara aristocrática.

vida que duvido que daqui a alguns anos venha algum sócio do clã ou clube lembrar-lhe a origem equívoca. Depois, de qualquer modo, ele amava a moça. E se não era aquela luxúria shakespeariana, era sentimento sóbrio, modesto, natural, mais condizente com a fraternidade de vida que inspirava família tão naturalmente superior. Foi meu singelo pensar este ao flagrar de repente na cena do crime, como que das escadas do céu descendo, aquele mouro angelical. Que bom seria — oh, represar como o leite da bondade humana! se a senhorita Nola casasse com tão urbano moreno! Urbano à moda antiga, em sentido étimo-histórico, lógico. Além de alto, bonito e sensual, quem tão gentil hoje a ponto, não de atrapalhar a vida do Chris, mas de se interessar vivamente pela vizinhança, incapaz de ouvir estrondo de escopeta, ocupada que andava consigo, que dirá então querer saber de uma vizinha idosa como a senhora Eastby se não queria alguma coisa da vendinha, ou ainda querer saber da "princesa" se tinha achado o cd player que tanto procurava? Certo que podia andar desempregado, adulando virtual clientela à cata de bico, pode trair entre dentes alguma língua ociosa... mas quem sabe não trabalhava de noite? Mesmo dura a vida tem seus encantos. E se não dava pra três, como pedia e podia a Chloe, por que não dois herdeirinhos, o mourinho e a mourinha, ou até mesmo um, por que não, ou uma? Com essa socialização precoce e sadia proporcionada pelas creches públicas, foi-se o tempo do drama do filho único. Sem contar que podiam ir melhorando de vida... Enfim, eis aí uma associação de classe que sempre me pareceu natural.

Bom, naturalismo de coração à parte, voltemos ao filme, depois de enxugar o rosto no papel-toalha, ver se acordo. Vocês podem achar que essas representações andam me assombrando, mas o fato é, com tantas aparições e desaparições, tiveram o dom de me suspender a crença. E tal descrença tinha que chegar ao limite: quem é o Chris? Um simples arrivista — até onde isso pode ser simples, claro? O filme joga com essa possibilidade. Afinal, o rapaz se interessa por ópera e impressiona o futuro cunhado; lê um guia literário do *Crime e Castigo* e

impressiona o futuro sogro; interessa-se em visitar certa exposição na Saatchi e impressiona a futura mulher; envia flores em agradecimento da ópera e impressiona todo mundo. Ao mesmo tempo, e jogando em campo contrário, estreia como rapaz encantadoramente modesto, abre o coração com um amigo, na dúvida amorosa, ensaiando até a maldita diferença entre "lust" e "love", e ameaça fazê-lo inclusive com a própria mulher. Isto sem falar que treme, chora, explode... humanamente? ao cometer os crimes. Quem é o cara? Será isso tudo, e muito mais, como todos nós? Penso, logo dispenso?

O Gherkin, o "pepino (erótico)" e demais conotações fálicas afins, a torre pra lá de moderníssima (pós-moderna?[6]) em cujo interior se filma o escritório de Chris na *City* londrina, talvez nos ajude um pouco a compreendê-lo, um sujeito que já foi visto como puro reflexo em espelho, e, uma vez paralisado ao celular (desistindo de dizer a Nola que não ia mais viajar às ilhas gregas), como pura sombra azul, tal e qual a pintura ao lado, sem rosto nem estofo, puro contorno, quase que à semelhança de outra obra adquirida pela mulher para a galeria em fase de montagem. Mas a aproximação decisiva é com o Gherkhin, sem sombra de dúvida, e isso é feito em dois momentos cruciais. No primeiro deles, entre a sequência do jantar, em que fica sabendo que Chloe pediu ao pai que o empregasse "em uma de suas empresas", e a sequência em que já surge se apresentando no trabalho, dentro do edifício, — o plano da torre, a par da função narrativa, cumpre outra, metafórica. Visto de baixo pra cima, em contramergulho, figura a escalada social do personagem, e escalada literalmente vertiginosa (quando confessa à mulher ao chegar ao topo da carreira, à grande janela da cobertura dos sonhos, ter vertigem de altura). No segundo momento, com Chris ao celular na rua acertando a hora em que Nola encontraria a sua, tornamos a depará-lo, agora, porém — lado a lado com o protagonista, como

6. Projetada por Norman Foster e inaugurada em 2004, a torre talvez não admita o adjetivo pós-moderno. Vista porém daqui, da Pompeia, bairro com feição fabril ainda, ruína de um passado que prometia pujança, o qualificativo quem sabe não destoe de todo.

que de igual para igual, ambos no mesmo plano horizontal, figurando a posição social já consolidada do sortudo executivo.

A identidade assim construída entre Chris e o Gherkin, mercê das afinidades fálicas e sociais, sugere também outra, mais invisível, e terrível. Delírio à parte, a torre lembra bela e colorida ogiva plantada no coração da *City*, tal e qual nossa personagem — explosiva, como toda ogiva.[7]

Se o protagonista, belo e arrojado e explosivo, pode ser visto como um gherkininho, meio pós-moderno, então não será o filme, belo e arrojado e explosivo, meio pós-moderninho também? Dentro de mundo tão artístico, evidentemente, e com sua aguda (crônica?) consciência da representação, caem como luva as tantas referências culturais, pejadas de ironias e reflexões metalinguísticas. Assim ao *Crime e Castigo*, do Dostoiévski, correspondem os crimes sem castigo; assim a ópera *La Traviata*, do Verdi, que nomeia, por ausência, outra "perdida", na cena em que Chris toma seu lugar no camarote da família, — traduz em termos atualizados a vida da atriz aspirante, constrangida talvez a certas concessões (pois, para além de coquetismo, pode não ser *boutade* quando diz que nunca nenhum homem pediu o dinheiro de volta), a fazer aborto a mando de namorado, a ser "razoável" quando o noivo desmancha o noivado. Do mesmo modo a menção a Strindberg, cujo livro procurava Chris pela casa de campo antes de correr na chuva atrás de Nola, pode insinuar não apenas o início do "inferno" do personagem, na iminência de desencadear a guerra dos sexos, mas resumir também o mesmo percurso do dramaturgo sueco, do naturalismo ao simbolismo, por assim dizer, também ele próprio ao

7. Versão mais positiva ou menos criminosa do explosivo personagem, podemos vê-la n'*As Invasões Bárbaras*, de 2003, escrito e dirigido por Denys Arcand. Filho do bufão-de-esquerda-trágico, e a pretexto de propiciar morte digna ao pai, o "príncipe dos bárbaros" abre a carteira e com a desenvoltura dos senhores da guerra (operando ora na bolsa) sai comprando deus e o mundo, hospital, sindicato, universidade, e quanto mais fosse preciso. Malicioso, o melodrama de esquerda nos pisca um olho: vêm de dentro mesmo, das entranhas mesmas do sistema, as invasões bárbaras.

filme, quando os "cenários" começam a "simbolizar". O encontro com Nola na galeria, depois de tanto procurá-la, traz ao fundo um grande quadro em que inscrita consta a expressão "ache day". Não foi tal dia de suplício tão intenso a pique de Chris suplicar pelo telefone dela? E que dizer do galo no quadro detrás de Chris, quando conversa com a mulher no café da manhã, e isto logo após cena em que dorme com Nola, — numa ironia de montagem a sugerir que não é que dorme com uma e acorda com outra o "galinho"? Não fosse bastante, Chris, no momento que pensa em contar tudo a Chloe, reaparece do lado do galo na parede e em posição parecida, de perninha alçada (sobre o parapeito, parapé? da grande janela de vidro). Além da posição similar, o próprio bege do casaco assimila o bege que envolve a ave no quadro... Quadros à parte, e para relembrar, que dizer da redoma de cristal de Chloe e Chris? Há "cenário" mais "simbólico" da distância socialmente astronômica?[8]

Na mesma linha, o jogo das representações, nascido desse citacionismo genérico, não bebe um pouco em fonte pós-moderna? Isto pra não falar de certo desgosto nosso, travado de passadismo modernista decerto, de ver incorporada mas a *esta* vida a arte que amávamos tanto, com as pinceladas misturando-se a platitudes pedestres, problemas de fertilidade, oh blasfêmeas! adoção, relacionamento etc. Que mundo! Todos sentimos que, não digo nem a palavra ex-celeste, Deus nos livre! e que tanto notabilizou nosso onipresente Che, mas que a idéia mesmo mínima, ou a mínima memória de qualquer outro mundo virou assombração, quando não espetáculo, entrando conosco na fila do cinema, comigo, com você, com a Chloe, o Tom, o Chris, para assistir os

8. Há jogos mais gratuitos, ou puramente plásticos. Caso do musical *A Mulher de Branco* a que vai assistir Chris com a mulher (de preto) logo depois de assassinar a outra "mulher de branco" (então de vermelho, com perdão do humor negro), de cuja cor estava Nola inteira vestida quando Chris a vira pela primeira vez na sala de pingue-pongue. Entretenimento o *affair*? Tema musical doravante, música de fundo, em suma, quando a memória, sempre lábil e hábil em acomodar consciências, fizer seu trabalho? Ou então devemos compreender a sequência como arguição da tese, com apresentar certo reverso da Sorte, certa afinidade inefável entre os seres... Sinestesia sinistra? Correspondência macabra a rir da tese da personagem? Me sinto o Chris... deplorando a falta de sentido!

Diários de Motocicleta, do Walter Salles, ou saindo às ruas em forma de grafite, como os de Banksi...[9], que, por muito interessantes e/ou poéticos e/ou críticos, dão a miserável impressão de se integrarem de forma tão admirável à vida administrada, que até o eventual inconformismo pode nos confortar. — Que mundo! É a vida como ela é, ou a arte como ela é, sei lá! Mas pós-moderno...? Aí tem dois pêlos (não sei agora, com a reforma ortográfica, se do "ovo" ou dos "contrários"). Mas que tem, tem.

O primeiro pelo é que o jogo dos gêneros, na tentativa de replicar vida já tão misturada de representações da vida, pode continuar no campo naturalista. Nesse caso, para ser fiel a si mesmo, o naturalismo precisaria imitar com tal arte a vida moderna, ou espetacular, que poderia se confundir com o próprio ser (*sic*) pós-moderno. Dito de outro modo, o jogo de gêneros, enquanto estratégia narrativa, traduz estruturalmente o universo esteticamente saturado de que trata. O segundo pelo, como vimos, é a reviravolta operada pelo filme-de-tese-falsa, — alerta estético tão estridente que pôs sob suspeição todos os gêneros, vale dizer, pôs o filme todo sob suspeição.[10] Tal suspeita, aliás, constituía já sua

---

9. Um pouco antes de Chris atirar ao rio as joias e o anel, a câmera flagra, ao pé da ponte, uma menina em preto e branco soltando um balão de gás vermelho em forma de coração. Devo a descoberta do grafiteiro ao jovem estudante de jornalismo Leonardo Vinícius Jorge, a quem agradeço e em cujas palavras "seus desenhos, espalhados pelas paredes de Londres, fazem questionamentos sociais, políticos ou de comportamento, seja de forma humorística ou com alguma imagem chocante. (...) em um muro, vemos uma criança brincando enquanto é vigiada por uma câmera de segurança. Em outro grafite, um policial faz uma revista em uma garotinha. Comportamentos são também colocados em xeque com a pintura de dois guardas se beijando. Mas sua arte vai além da Inglaterra: no muro que Israel está construindo para separar-se da Palestina, Banksy desenhou buracos na parede, revelando o que 'há do outro lado'. Imagens de pombas brancas usando coletes à prova de bala e crianças tentando atravessar o bloqueio voando em balões também estão presentes na barreira. O artista também pratica intervenções urbanas: na Disneylândia, ele conseguiu colocar, ao lado de um brinquedo, um boneco inflável simulando um prisioneiro de Guantánamo; em uma exposição, um elefante todo pintado de rosa dava vida ao ditado inglês 'há um elefante na sala' (que significa haver um problema ignorado). Durante a exposição, folhetos lembravam aos participantes o número de pessoas que não têm acesso a água limpa, quantos morrem de fome por ano, quantos estão abaixo da linha da pobreza... " (www.cursinhodapoli.org.br, *Vox* n.º 9, maio/2008).

10. O filme *é* o jogo dos gêneros. Na há nele nenhuma espécie de gênero profundo e outros gêneros... nem mesmo o dito naturalismo cinematográfico, típico da narrativa clássica de Hollywood. E sem ele, sem esse jogo bem jogado, não sobreviveria.

marca de origem, pois poderia ser testada em laboratório menos natural, ou mais artificial, a tese naturalista, com perdão do paradoxo, do determinismo da sorte? É como se a experiência padecesse desde o princípio, espécie de pecado original, da ambiguidade central da Cultura, que pode tanto nos tornar mais naturais, e nos remeter assim às deliciosas cenas inaugurais do filme (encaradas sob ângulo positivo), quanto nos afastar infinitamente mais da Natureza (ou do que poderia vir a ser a natureza humanizada), nos remetendo assim ao papel da cultura na sociedade do espetáculo... papelão?

Mas o filme não é falso, como pode querer avançar algum apressadinho. Seria... não tivesse também seu *match point* o jogo dos gêneros. Senão vejamos: a que gênero atribuir a sequência, capital, das execuções? Operístico? Trágico? Cômico? Melodramático? Naturalista? Sim, sem dúvida, tudo isso, uma vez que reúne todos os estilos de representação acionados, e — nada disso, enigmaticamente. Ao mesmo tempo que o condensa, logra aniquilar, com idêntica fúria, o que acabava de construir. A virulência, revoltante, odiosa, antinatural em sua bestialidade, em seu detalhismo — antiestética, se revela então esteticamente necessária, num só movimento coroando e abatendo, com seu peso formidável, o próprio mundo criado. É essa violência de ferocidade sem igual, e aparentemente antinatural em mundo tão requintado, que o faz implodir... e persistir. Longamente calculada, demoradamente engastada na arquitetura do filme, a sequência paira como uma espécie de rosácea de sangue a porejar macbethiano por todos os poros da película. E o que diz ela, em decibéis desumanos, inaudíveis quase, tal a altura, é o óbvio, a um palmo do ouvido: matou-se para conservar a posição social conquistada; matou-se por razões exclusivamente materiais. Materialista, pois, é o filme — e ponto final. O resto é cinema.

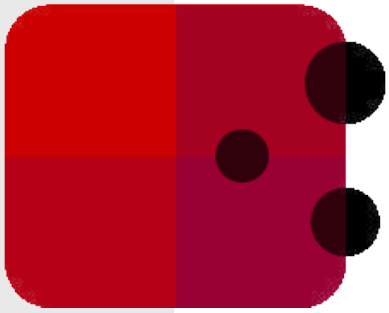
rebeca

FORA DE QUADRO

Plano

Fabrício Corsaletti[1]

1. Fabrício Corsaletti nasceu em 1978, em Santo Anastácio, interior de São Paulo. Desde 1997 vive na capital. Publicou, entre outros, o romance *Golpe de ar* (Ed. 34, 2009) e o livro de poesia *Esquimó* (Companhia das letras, 2010). É colunista do jornal *Folha de S. Paulo*.



esperar Eva Green vir a São Paulo

por acaso conhecer Eva Green

convidar Eva Green para uma feijoada

beber com Eva Green cerveja e Salinas

ensinar Eva Green a sambar

no fim do dia ver com Eva Green o sol se pôr na praça do Pôr do Sol

se Eva Green for maconheira é melhor ter um baseado no bolso

falar de Rimbaud com Eva Green

mas Eva Green tem cara de quem prefere Baudelaire

traduzir Bandeira para Eva Green

Tom Jobim para Eva Green

Bocage para Eva Green

em hipótese alguma ler os poemas que escrevi sobre Eva Green

tomar um drinque no Terraço Itália com Eva Green

visitar Betito e Gô com Eva Green

não ir com Eva Green ao La Tartine

a não ser que Eva Green esteja muito nostálgica

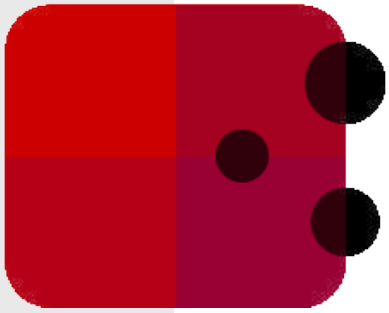
ir ao cinema com Eva Green?

à praça Roosevelt com Eva Green?

sei que Eva Green não gosta de boate

apresentar a Eva Green uma boa padaria

amanhecer na Paulista com Eva Green



roubar um carro conversível

e descer para Santos com Eva Green

dormir num hotel barato mas limpinho com Eva Green

fazer amor com Eva Green

levantar tarde e comprar um biquíni

e protetor solar para Eva Green

comer mariscos com Eva Green e beber mais cerveja

em algum quiosque da beira da praia

quando Eva Green disser “vou dar um mergulho e já volto”

depressa avisar Eva Green que a água está poluída

consolar Eva Green por esse triste fato

prometer levar Eva Green a Picinguaba

onde o mar é verde como os olhos de Eva Green

agora sim mostrar para Eva Green os poemas que fiz para Eva Green

depois voltar ao hotel com Eva Green

massagear os pés de Eva Green

e deixar que Eva Green durma tranquila

então abrir a janela e tomar uma dose de uísque

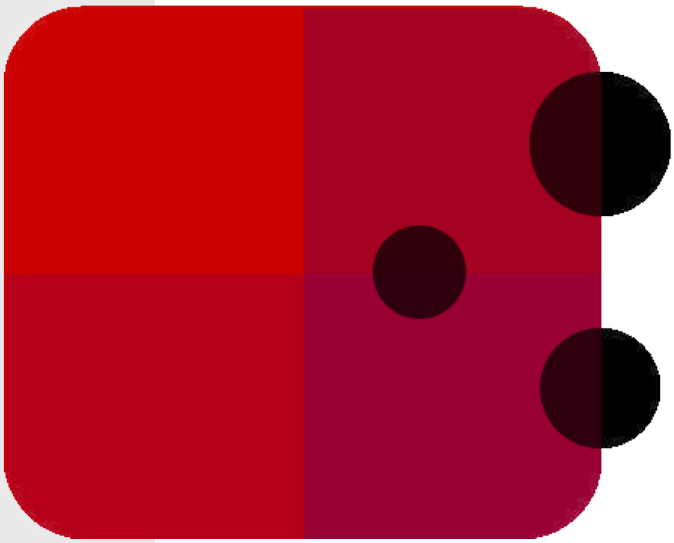
olhando as estrelas e relembrando a infância

e sentir a maresia invadir o quarto e a cama

onde Eva Green dorme de lado com minha camiseta

e esfrega um pé no outro enquanto sonha

rebeca



SOCINE

SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS
DE CINEMA E AUDIOVISUAL

janeiro-junho 2012 | ano 1 | número 1

ISSN: XXXX-XXXX